УДК 821.161.2'02'06:141.78:316.613.4"364"
DOI: 10.32589/2411-3883.20.2023.293539

Гребенюк Тетяна Володимирівна
доктор філологічних наук
професор кафедри культурології та українознавства
Запорізького державного медико-фармацевтичного університету
https://orcid.org/0000-0003-1910-5411
tetyana715@gmail.com

СПІЛЬНИЙ БІЛЬ, ВІЙНА Й ІДЕНТИЧНІСТЬ: НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Анотація. *У статті розглядається національна специфіка українського літературного метамодернізму в культурно-історичному контексті сучасності, зокрема, у зв'язку з подіями російсько-української війни. У фокусі уваги — історія формування наукового дискурсу поняття на тлі попередньої постмодерністської культурної й літературної традиції, основні риси метамодерного світогляду й метамодерністської поетики й специфічні ознаки українського літературного метамодернізму. Попри те, що суспільно-політичні й соціокультурні передумови формування українського метамодернізму зумовили унікальний шлях його розвитку (зокрема, надзвичайну вагу метанаративів національної ідентичності й потреби пропрацювання травматичної пам'яті), універсальні ключові ознаки цього явища — прагнення доторку до внутрішнього світу Іншого, гіпер-саморефлексивність, усвідомлення важливості зв'язку людини зі спільнотою — невід'ємно притаманні й українському варіанту цього феномена.*

Ключові слова: *метамодерн; український метамодернізм; сучасна українська література; постмодернізм; метанаратив національної ідентичності; культурна пам'ять; травма.*

Tetiana Grebeniuk
Doctor of Sciences (Philology), Professor
Department of Cultural Studies and Ukrainian Studies
Zaporizhzhia Medical State University
https://orcid.org/0000-0003-1910-5411
tetyana715@gmail.com

SHARED PAIN, THE WAR AND IDENTITY: PECULIARITIES OF UKRAINIAN LITERARY METAMODERNISM

Abstract. *This article examines specific manifestations of the metamodern structure of feeling and features of metamodernist poetics represented in contemporary Ukrainian literature, as well as the influence of the state of war, in which Ukraine has been involved since 2014, on the perception of the universal aesthetic characteristics of metamodernism in the national artistic discourse.*

The global phenomenon of metamodernism is considered in the article in its connections with the previous modernist and postmodern traditions and in the context of the political and cultural processes of the end of the 20th — beginning of the 21th centuries. While scrutinizing Ukrainian fictional works, we referred to the main contemporary research on metamodernism, post-posmodernism, metamodern structure of feeling, and metamodernist aesthetics but the basis of the literary analysis of Ukrainian texts included mainly the studies by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, Alison Gibbons, Seth Abramson, and Greg Dember. On the basis of their research the specific set of traits of the Ukrainian literary metamodernism was developed, including oscillation, hyper-self-reflexivity, open potentiality as a spatiotemporal characteristic of the artistic worlds, eccentricity of characters («quirky»), ironesty, return of metanarratives (notably, the metanarrative of Ukrainian national identity), attention to the influence of media on the identity shaping, imitation of the formal features of postmodernism, the cultivation of immersion in someone else's felt experience (a «need for a we»), adherence to the ideas of transhumanism and the Anthropocene, cautious optimism and normcore. Despite the unique historical background of the formation of Ukrainian metamodernism (in particular, the persistent attempts of re-colonization of Ukraine by russia during the period of the State Independence, three revolutions and the current war), the key features of this phenomenon in Ukrainian literature are considered to be a «need for a we», hyper-self-reflexivity, and awareness of the importance of a person's connection with community.

Key words: *metamodern; Ukrainian metamodernism; contemporary Ukrainian literature; postmodernism; metanarrative of national identity; cultural memory; trauma.*

Вступ. Усвідомлення зміни домінантної світоглядно-естетичної системи на початку 21 століття спричинило активні спроби науковців-гуманітаріїв осмислити й концептуалізувати універсальні вияви цієї зміни й специфіку її художніх репрезентацій у національних культурах. Різкі соціополітичні зрушення, війни й глобальні катастрофи, які стали тлом, а скоріше, й чинником світоглядно-естетичних трансформацій, з одного боку, підважили авторитет відсторонено-іронічного постмодерністського первня художньої творчості, а з іншого боку, знаменували собою відхід у минуле світогляду постмодерну й постання на заміну йому виразно відмінного за своєю природою явища.

В Україні відчуття цієї зміни особливо загострилося із початком війни росії проти України у 2014 році. Тенденції до регуманізації мистецтва, реабілітації його соціального значення, відродження метанаративів, вже окреслені у художній творчості в перше постміленіумне десятиліття, після 2014 в Україні значно увиразнилися й набули ознак мейнстриму.

У цій розвідці **ставимо собі за мету** проаналізувати, як у сучасній українській літературі репрезентовано вияви метамодерної структури почуття й риси метамодерністської поетики і як стан війни, в котрому Україна фактично перебуває з 2014 року, впливає на засвоєння в національному мистецькому дискурсі універсальних світоглядно-естетичних характеристик метамодернізму. Для реалізації поставленої мети плануємо спочатку в загальних рисах охарактеризувати глобальний феномен метамодернізму з притаманними йому стрижневими ознаками в контексті попередніх постмодерністських світоглядно-художніх домінант, розглянути основні етапи розгортання наукового дискурсу метамодернізму, позначити місце травми, насильства та деколонізаційних процесів у вимірах українського метамодернізму і, нарешті, проаналізувати особливості художнього втілення метамодерністських тенденцій в українській літературі періоду російсько-української війни. Специфіка поставлених завдань обмежує об'єкт дослідження літературними творами, написаними в останнє десятиліття, проте варто зазначити, що виразні метамодерністські тенденції спостерігаємо вже в українській літературі першої постміленіумної декади, і аналіз своєрідності довоєнного українського метамодернізму є перспективним завданням для подальших студій.

Постмодернізм, який так важко приживався в 1990-х роках в українському літературознавчому дискурсі, але з часом volens nolens був у ньому визнаний і легітимізований (ба навіть включений у шкільну програму), остаточно здав свої позиції домінантної світоглядно-естетичної системи, поступаючись місцем якісно відмінному від нього явищу. Ця тенденція в Україні є інерційним відображенням аналогічної зміни, яка розпочалася на Заході ще наприкінці 20 століття й завершилася формуванням певного домінантного тренду вже на початку 2000-х.

Одна з найвідоміших теоретиків постмодернізму Лінда Гатчен у своїй монографії «Політика постмодернізму», виданій 2003 року, досить категорично виголошує, що постмодернізм як окрема теорія добіг кінця. Навіть попередні 10–15 років дослідниця розглядає як період перетворення інституціоналізованого постмодернізму на широке поняття, узагальнювальне для складових контрдискурсу, зосереджених на відмінності й відцентровій спрямованості, на «інтересі до гібридного, гетерогенного й локального, а також до режиму аналізу, що базується на постановці питань і деконструкції» (Hutcheon, 2003, p. 166). До таких складових контрдискурсу Гатчен зараховує фемінізм, постколоніалізм, квір, расові й етнічні студії, котрі, на відміну від чистого постмодернізму, вона розглядає як досить продуктивні в гуманітарних науках. Тобто, постмодернізм як окремий теоретичний дискурс на початку 2000-х рр., на думку Гатчен, уже перебуває на стадії розмивання меж, маргіналізації.

Ще в 1990-ті роки з'являються перші ідеї щодо того, яка саме тенденція подальшого соціокультурного й естетичного розвитку може вийти на перший план найближчим часом. Зокрема, американський письменник і мислитель Девід Фостер Воллес у своєму есеї «E Unibus Pluram: Телебачення й проза США» в 1993 році коментує засилля вбивчої іронії у теледискурсі і — під упливом телебачення — в художній літературі того часу й передбачає подальшу появу митців-»антибунтівників», «які наважаться відмовитися від іронічного сприйняття, яким вистачить дитинної зухвалості, аби підтримувати прості недвозначні цінності. Які з благоговінням і довірою ставитимуться

до старих немодних людських проблем і емоцій в житті США. Звичайно, ці антибунтівники навіть ще до початку своєї діяльності виглядатимуть старомодними. Занадто щирими. Несхильними приховувати власне пригнічення. Відсталими, химерними, наївними, анахронічними» (Wallace, 1993, pp. 192–193). Митець пророкує, що, на зміну поширеній доти стигматизації постмодерного нігілізму, анархізму, соціалізму тощо, у найближчі роки прийде стигматизація якраз цих новітніх сентиментальності, довірливості й мелодраматизму згадуваних антибунтівників. І це передбачення згодом насправді реалізується у після-постмодерній структурі чуттєвості, на яку спирається метамодерний світогляд. Згадане вище есеїстичне «пророцтво» Воллеса часто пов'язують із рухом «нової щирості», котру іноді розглядають як складову метамодерного світогляду, а іноді — як явище, що з ним у чомусь взаємонакладається. У межах цієї праці «нову щирість» розглядатимемо як складову метамодерного світогляду й, за браком обсягу, не фокусуватимемося окремо на теорії цього поняття.

Важливою точкою неповернення для постмодерністської естетики у Західному світі визнається терористичний акт у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року. Зокрема, Джессі Торн у створеному ним «Маніфесті нової щирості» (2006) висловлює сумнів у доречності іронії в новітній естетиці після 2001 р. Акти насильства — численні війни, революції, кризи, «четверта хвиля тероризму» — перераховуються основоположниками сучасного метамодерного дискурсу Тимотеусом Вермюленим і Робіном ван ден Аккером серед важливих чинників його формування (Van den Akker & Vermeulen, 2017, p. 12).

Неможливо оминути увагою місце насильства і травми й у структурі чуттєвості сучасного українського суспільства, адже три революції і російсько-українська війна, на жаль, висувають проблеми травми, пошуку шляхів її подолання і витоків опірності нації ворожій агресії на перший план.

Кінець постмодернізму. Що далі? Навіть поверховий погляд на один із найпоширеніших переліків постмодерністських рис, запропонований Ігабом Хассаном у 1986 році, доводить, що нинішня ситуація в літературі та інших видах мистецтва вже не є постмодерною. Адже цілком очевидно, що специфіку літературних (і ширше — мистецьких) творів сучасності вже не визначають маніфестовані вченим щодо творів постмодернізму невизначеність, фрагментація, деканонізація, відсутність самості / глибини, неможливість адекватної презентації, іронія, гібридизація, карнавалізація, перформанс / участь, конструкціонізм, іманентність (Hassan, 1996, pp. 503–520). Сам Хассан ще в 2003 році спостеріг тенденцію до витіснення постмодернізму в мистецтві таким собі новим реалізмом, що постає на основі реабілітації понять довіри й істини (Hassan, 2003).

Ця зміна не оминула й українську літературну сучасність. Найавторитетніша дослідниця українського літературного постмодернізму Тамара Гундорова засвідчує завершення постмодерної доби: «Сучасна література вже не є постмодерною. Вона зовсім *інакша*» (Гундорова, 2013, p. 334). При цьому літературознавця віддає належне революційному значенню постмодернізму для української культурної свідомості, для формування культурної поведінки, нових шляхів конструювання ідентичності, форм бачення світу, моделей культурного споживання. Саме як наслідок впливу постмодернізму Гундорова розглядає формальне розмаїття української літератури сьогодення, в якій, зокрема, представлені «…карнавалізація як спосіб відвоювання індивідуальної свободи і перформативність як форма заангажованости в саму реальність; лінгвістична гра як засіб конструювання власної ідентичности; маскування і фраґментація заради відвоювання поля свободи особистости; переписування (в сенсі нової актуалізації) класики; творення нового (точніше, нових) образу (-ів) Європи; унаочнення ґендерного різновиду письма; ситуація монадного існування — постмодерної транзитної «бездомности»» (Гундорова, 2013, p. 327).

У науковому дискурсі останніх десятиліть спостерігаємо постійні спроби охарактеризувати новітній стан філософської й естетичної думки й дати йому адекватну назву. Маємо обґрунтовані авторські концепції автомодернізму (Роберт Семюелс), альтермодернізму (Ніколя Бурріо), діджімодернізму і/або псевдомодернізму (Алан Кірбі), гіпергібридизму (Мехді Гасемі), гіпермодерну (Жіль Ліповецькі), офф-модернізму (Свєтлана Бойм), перформатізму (Рауль Ешельман), пост-мілленіалізму (Ерік Лоуренс Ганс), ремодернізму (Біллі Чайлдіш, Чарльз

Томсон), реньювалізму (Джош Тот), трансмодернізму (Енріке Дусселль), транс-постмодернізму (Михаїл Епштейн) тощо.

Девід Рудрум і Ніколас Ставріс у передмові до редагованого ними видання «Витісняючи постмодерн: Антологія досліджень мистецтва та культури початку 21 століття» відзначають поступовий спад уваги до постмодерну й надмір широке трактування цього поняття, а також наголошують на згадуваній численності різноманітних «-ізмів», які прийшли на зміну постмодернізму. Для опису стану справ у культурно-естетичній царині науковці вдаються до метафори «ефект дельти» (Rudrum & Stavris, 2015, p. 4): колись повноводна ріка постмодерну поступово розпадається на дрібніші струмки, які мають як спільні, так і відмінні риси. Серед спільних рис Рудрум і Ставріс називають: повернення суб'єктивності й суб'єкта; перевага автентичності й щирості над панівною в постмодерні іронією, а віри й духовності — над скепсисом; протиставлення прекрасного піднесеному; поширення технологічних інновацій; втрата актуальності категорій відмінності, різноманітності, плюралізму, множинності, інакшості через гомогенізуючий уплив глобалізації. Проте дослідники уточнюють, що жодна із цих ознак не притаманна усім названим течіям (Ibid., p. 15).

Зазначимо, що окремі теорії, які виникли ще в першому десятилітті 21 ст., досить влучно (хоча й не вповні вичерпно) характеризують подальший розвиток культури. Наприклад, концепція перформатизму, запропонована Раулем Ешельманом у книзі «Перформатизм, або Кінець постмодернізму» (2008) характеризує початок 2000-х як епоху перформатизму, у якій поняття знаку, розпорошене в постмодернізмі, повертає свою попередню цілісність, а стратегії завершення конкурують із постмодерністськими стратегіями трансгресії, виходу за межі (Eshelman, 2008, p. 1). Ешельман убачає сутність запропонованого ним поняття перформатизму в чотирьох базових категоріях: показовість («ostensivity») як характерний тип моністичної семіотики; подвійне обрамлення (під ним мається на увазі певний спосіб створення естетичного завершення); непрозорість (щільна суб'єктність) і теїстичний або авторський спосіб часової та просторової організації (Ibid., p. XII–XIII).

Зазначимо проте, що попри широке розмаїття запропонованих науковцями «-ізмів», найчастіше на означення сукупності сучасних суспільно-естетичних тенденцій сьогодні вживаються терміни пост-постмодернізм і метамодернізм.

Хоча зміст терміна пост-постмодернізм надзвичайно розмитий, у дискурсі цього поняття таки можна виділити дві основні тенденції. Перша — узагальнювальна оцінка пост-постмодернізму як умонастрою, як родового поняття для певних мистецьких течій, як світогляду, на основі якого вони постали в період маргіналізації постмодернізму. Друга тенденція полягає у звуженні значення — в спробах на базі названих узагальнень виділити характерні риси пост-постмодернізму у творах мистецтва (у тому числі літератури). Частково ці тенденції відбиваються у розмежуванні понять пост-постмодерну (тенденція перша) й пост-постмодернізму (тенденція друга), але такий поділ не проводиться послідовно в усіх працях з теорії питання.

Джеффрі Нілон у своїй праці «Пост-постмодернізм, або Культурна логіка своєчасного капіталізму» (2012), ідучи в руслі першої тенденції терміновживання, розглядає пост-постмодерн як своєрідний етап розвитку культури, теорії й економіки, який не змінює постмодерн, а швидше є його кульмінацією. Неоліберералізм і глобалізація, за Нілоном, — головні ознаки розглядуваного явища.

Другу тенденцію щодо вживання терміна пост-постмодернізм започатковує автор першої книги, присвяченої аналізові цього явища, «Місто як ландшафт: Пост-постмодерний погляд на дизайн і планування», архітектор Том Тернер. Він розглядає назване поняття і як специфічний світогляд, базований на поєднанні розуму з вірою, і як спосіб планування в міській архітектурі, позначений «поверненням упевненості в собі» (Turner, 2014, p. 9), наново-відкриттям традиції, протиставлюваним еклектичній уседозволеності в архітектурі постмодернізму (ibid.).

У літературознавстві друга тенденція терміновживання здобуває свій яскравий вияв, зокрема у дослідженнях Ніколін Тіммер, яка в монографії «Ви теж це відчуваєте? Пост-постмодерний синдром в американській прозі рубежу століть» (2010) розглядає «пост-постмодерну чуттєвість» як базис формування певних рис літератури. Авторка книги досліджує знакові на

час свого релізу романи «Нескінченний жарт» Девіда Фостера Воллеса (1996), «Нестямне творіння приголомшливого генія» (2000) Дейва Еґґерса і «Дім листя» (2000) Марка З. Данилевського й на основі свого аналізу робить висновок про відтворення в них своєрідної новітньої «пост-постмодерної чуттєвості», тобто «сукупності взаємопов'язаних почуттів, потреб і проблем», — яку вона, вдаючись до медичної термінології, маркує як «синдром», що здобуває вияв у трьох основних «симптомах»:

1) брак способів прийняття рішень;

2) складний емоційний стан, який вона, вдаючись до самохарактеристики персонажа Воллесового роману Гела Інкандензи, описує так: «боляче від того, що я нічого не відчуваю»;

3) засаднича для суб'єкта пост-постмодерної чуттєвості «структурна потреба в *ми*» — поняття, яке Тіммер також випозичає у Гела Інкандензи (pp. 301–305).

Наприкінці своєї книги, Тіммер наводить тристорінковий перелік ознак пост-постмодерністського роману (19 найменувань), досить різномасштабних і різноспрямованих, останньою з яких (можливо, програмною для авторки?) є теза, що пост-постмодерністський роман знаменує своєю появою «'поворот до людського' з його зосередженістю на тому 'що означає бути людиною сьогодні', на емпатії та людській взаємодії, на екзистенційних людських проблемах і … на конструюванні світів досвіду» (Timmer, 2010, p. 361).

Увагою саме до літературних аспектів реалізації пост-постмодернізму відрізняється й праця Ірмтрауд Губер «Література після постмодернізму: Реконструктивні фантазії» (2014). Авторка книги, закидаючи розлогому переліку ознак пост-постмодерністського роману у книзі Тіммер надмірну еклектичність, загалом визнає влучність її характеристик і групує названі риси в такі смислові осередки: повернення до реальності, стилістична спадкоємність, комунікативний зв'язок, соромливий оптимізм/стратегічна наївність (Huber 2014, pp. 32–33).

У дослідницькому дискурсі пост-постмодернізму знову легітимізується соціальна функція літературної творчості, хоча й не без певних труднощів. Так, Роберт Л. Маклафлін у статті, присвяченій аналізові творів Девіда Фостера Воллеса і Джонатана Франзена, відзначає втрату в пост-постмодерному світі значення друкованого слова, літератури, на зміну якій приходять телебачення, відеоігри й інтернет. Проте, на думку науковця, попри складнощі шляху сучасної книжки до читача, література пост-постмодернізму реанімує соціальну мету написання творів. Пост-постмодернізм у літературі, за словами Маклафліна, «прагне не утверджувати цинізм, розокремленість, атомізовану усамітненість у межах нашого суспільства, або ж не тікати від них чи маскувати їх …, а, скоріше, використовуючи мовну природу своїх операцій, змусити нас по-новому усвідомити реальність, яка була створена для нас, і нагадати нам, — оскільки ми живемо в культурі, яка підштовхує до забування, — що інші реальності також можливі» (McLaughlin 2004, p. 67).

На відновленні етичного, соціального впливу літератури, розглядаючи різні концепції пост-постмодерну, акцентує увагу і Тамара Гундорова. Зокрема, вияви цього впливу вона вбачає в теоріях постпам'яті, літературі травми, наративі відповідальності (Гундорова, 2013, p. 315). Літературознавиця також констатує поширеність у науці погляду на пост-постмодернізм як на інтерактивну модель творчості, «де саме реципієнт визначає існування тексту, оскільки його наділено винятковою спроможністю комбінувати чужі тексти, писати власний текст, переписувати написані тексти» (Гундорова, 2013, p. 317).

Попри досить активне використання поняття «пост-постмодернізм» у сучасній науці, сам цей термін залишається об'єктом критики вчених. Наприклад, один із основоположників наукового дискурсу пост-постмодернізму Том Тернер називає термін безглуздим і висловлює сподівання на запровадження більш влучного слова для описаного ним явища (Turner, 2014, p. 10). Рудрум і Ставріс критикують термін за брак специфічності, зазначаючи: «Його значення навіть більш примарне й невловиме, аніж у постмодернізму, ймовірно, витіснюваного ним, а отже, не можна чекати, що воно породить щось крім плутанини й концептуального безладу» (p. XXI).

Урешті Лінда Гатчен формулює щодо критикованого терміна тезу-завдання, визнаючи, що зафіксоване цим словом явище є достатньо самобутнім і потребує в подальшому кращого пойменування: «Пост-постмодернізму потрібен новий власний лейбл, тому я завершую закликом до читачів знайти його — і пойменувати його для двадцять першого століття» (Hutcheon, 2003, p. 181).

Метамодернізм: У пошуках стрижневих ознак. Важко сказати, чи є термін «метамодернізм» кращим за «пост-постмодернізм», але на сьогодні він найуживаніший на означення того понятійного поля, яке було окреслене вище. Саме в рамках цього поняття зафіксовано специфічні усталені на сьогодні риси художніх явищ, а самобутність названого феномена доведено тим, що метамодернізм пройшов наразі певний шлях до кристалізації поняття — шлях, який уже навіть надається до періодизації.

З огляду на величезну кількість праць (як наукового, так і науково-популярного характеру), присвячених концептуалізації цього явища, спробуємо виокремити його стрижневі ознаки й побіжно розглянути основні етапи наукового дискурсу метамодернізму.

Основоположники цього дискурсу[1] Тимотеус Вермюлен і Робін ван ден Аккер у програмній статті «Нотатки про метамодернізм», опублікованій 2010 року у виданні «Journal of Aesthetics & Culture», охарактеризували метамодерн[2] як нову структуру почуття[3], яка постала на базі попередніх модернізму й постмодернізму й основною ознакою якої є осциляція — коливання «між модерністським ентузіазмом і постмодерністською іронією, між надією і меланхолією, між наївністю і обізнаністю, емпатією і апатією, єдністю і множинністю, тотальністю і фрагментацією, чистотою і багатозначністю» (pp. 5–6). Дослідники визнають спільність окремих ознак метамодернізму із постмодерністськими, але вбачають у них нове підґрунтя. Так, наприклад, у постмодернізмі іронія й насмішка пов'язуються з апатією, й виступають формою заперечення модерністської надії, а в метамодернізмі — вони виражають пафос протистояння виявам минулого світогляду.

Метою розглядуваної статті, як стверджували самі її автори, було швидше запросити до дискусії, аніж ствердити певну наукову догму. На сьогодні важливість цієї публікації Вермюлена і ван ден Аккера є загальновизнаною в гуманітарному науковому дискурсі, адже в ній досить чітко проартикульовано ті зміни, які більшість науковців і митців із різною мірою ясності вже почали відчувати на той момент. Причому зміна типу чуттєвості була не просто засвідчена в цій публікації, — стаття містила спробу виокремити більш-менш універсальні для цієї нової чуттєвості ознаки. Зокрема, крім осциляції[4], до таких ознак Вермюлен і ван ден Аккер зараховували заміну постмодерністських феноменів деконструкції, паратаксису й пастишу новітніми реконструкцією, міфом і метаксисом. Також серед названих дослідниками ознак метамодерну бачимо поінформовану наївність, прагматичний ідеалізм, «as-if»-мислення (заглиблене у філософію історії Канта), неоромантизм, специфічну метамодерну іронію (внутрішньо пов'язану з бажанням), засадничу недосяжність мети в історичному розвитку й усвідомлення, що рухатися до цієї мети таки

[1] Цей термін і раніше вживався у гуманітаристиці, але мав інше смислове наповнення. Наприклад, у працях Масуда Заварзадеха (1975), Мойо Окедіджі (див: Storm, 2021) та Андре Фурлані (2002) термін «метамодернізм» здебільшого вживався для термінологічного номінування природи стосунків актуального в той час мистецького тренду із попередньою традицією.

[2] Вермюлен і ван ден Аккер вживають терміни метамодерн і метамодернізм як взаємозамінні, проте в цій статті вони вживатимуться, за аналогією до усталеного розмежування понять постмодерн і постмодернізм: метамодерн — світогляд, умонастрій, «структура почуття»; метамодернізм — явище естетичної природи, сукупність формально-змістових тенденцій творення певного художнього продукту. У цьому контексті варто також згадати розмежувальне використання Діною Стоєв поняття метамодерність («metamodernity») як ширшого за суто естетичні категорії, такого, що може вміщувати в себе також і модерністські або постмодерністські прийоми, загалом залишаючись у межах однієї парадигми: «Це залишає нам із двом категоріями — метамодерністське мистецтво та чутливість, а також продукти діяльності та мистецтво, що належать до метамодерності. Наприклад, двічі в цьому тексті я згадую мистецтво, яке має справу з ідентичністю, постколоніальними ідеями й питаннями, що так чи інакше стосуються прав людини; однак, хоча я вважаю так мистецтво виразно метамодерним, я не думаю, що всюди тут використовується метамодерністська естетика. Справа в тому, що таке мистецтво часто опрацьовує метамодерні ідеї за допомогою модерністських або постмодерністських прийомів і не використовує способи естетичного вираження, марковані як 'новітні'» (Stoev, 2022, p. 20).

[3] Термін «структура почуття» Вермюлен і ван ден Аккер (2010) запозичили у Реймонда Вільямса (1977, p. 159), уточнюючи його значення у своїй статті як «почуття, або, радше чутливість, яку всі поділяють, яку всі усвідомлюють, але яку неможливо легко визначити (якщо вона взагалі надається до дефініювання)» (p. 7).

[4] Метамодерною відповіддю на Джеймісонівське «відчуття завершення» («sense of the end») редактори виголосили «відчуття повороту» («sense of the bend») (Vermeulen & van den Akker, 2010, p. 2).

потрібно — «аби прагнути до горизонту, який постійно віддаляється» (Vermeulen & van den Akker, 2010, p. 12).

З огляду на колосальний суспільний резонанс цієї програмної статті[5], надалі Вермюлен і ван ден Аккер продовжили роботу над систематизацією ознак метамодернізму й у редакторський кооперації з Елісон Ґіббонс у 2017 році видали колективну монографію «Метамодернізм: історичність, афект і глибина після постмодернізму».

У цій книзі рамки поняття метамодернізму було розширено. Тепер воно не тільки сигніфікує «структуру почуття», але й уживається на означення мови для опису нинішнього історичного моменту в його зв'язках із минулим досвідом: «Ця книга є спробою створити мову або принаймні серію пов'язаних між собою діалектів, для пояснення нашого теперішнього історичного моменту, мову, яка дозволить нам дати собі раду щодо розриву між тим, що, як нам здавалося, ми знаємо, і тими речами, з якими ми стикаємося в повсякденному житті. Для нас ця мова — метамодернізм» (Van den Akker & Vermeulen, 2017, p. 3). Також Вермюлен і ван ден Аккер з висоти проминулих від першої публікації років акцентують у книзі увагу на тяглості досліджуваного явища й можливості вже говорити про його періодизацію. Найбільшої ваги при цьому вони надають 2000-м рокам, наділяючи цей період такою ж історичною значущістю, якої надавав 1960-м Фредрік Джеймісон.

До речі, саме ідеї Джеймісона, котрий спостеріг у постмодерні 'відчуття завершення' і виголосив засадничими рисами постмодернізму втрату історичності, афекту й глибини, лягли в основу структурування редакторами матеріалу колективної монографії. Ван ден Аккер, Ґіббонс і Вермюлен наполягають на відновленні в метамодерні цих притлумлених у попередній історичний момент феноменів, а матеріал книги групують у три відповідні секції, кожній із яких передує передмова одного з редакторів: «Історичність» (Ван ден Аккер), «Афект» (Ґіббонс) and «Глибина» (Вермюлен).

Оскільки характеристика нового світоглядного тренду Вермюленом і ван ден Аккером виявилася влучною й своєчасною, ідеї науковців були відразу підхоплені іншими дослідниками-гуманітаріями й митцями. Зокрема, британський художник Люк Тернер у своєму «Маніфесті метамодернізму» (Turner, 2011) розвиває вищезгадану ідею поширеності осциляції в сучасній ідеосфері. Альтернативою до «ідеологічній наївності модернізму» і «цинічній нещирості» постмодернізму митець проголошує вільний від ідеологічних засад «прагматичний романтизм». У «Маніфесті» Тернер погоджується, що сучасна світоглядна система є іманентно недосконалою, а вийти за її межі неможливо, але закликає все ж здійснювати бодай спроби такого виходу. Мистецькими прецедентами, які дають таку можливість, він, очевидно, вважає «науково-поетичний синтез» і «інформовану наївність магічного реалізму». Також дослідник наголошує на високому потенціалі сучасних технологій у процесі сприймання й розігрування подій із різних позицій, адже породження або розкриття відмінностей є, на його думку, умовою будь-якого художнього творення.

Люк Тернер розглядає описаний підхід до естетичних феноменів як своєрідну протидію руйнівним засадам хронологічно попереднього

[5] Останнім часом феномен метамодернізму став об'єктом спеціальної уваги в межах багатьох наук. Про це свідчить, наприклад, вихід друком кількох книжкових видань, які пропонують шляхи подальшого розвитку теорії метамодернізму. Зокрема, економістка й філософиня Лене Рейчел Андерсен у монографії «Метамодерність: Значення й надія у складному світі» (2019), спираючись на теорію метамодернізму, аналізує згадуваний вище стан «metamodernity» як певний період або культурний код. Джейсон Ананда Джозефсон Сторм у книзі філософських студій «Метамодернізм: Майбутнє теорії» (2021) осмислює специфіку сучасної гуманітаристики, яка виходить за межі постмодерністського інструментарію досліджень, розглядаючи її через призму творення знаків і стосунків знання і цінностей. Також відомими й пасіонарними є наукові й науково-популярні студії шведських мислителів Еміля Ейнера Фрііса і Деніела Гьорца, які пишуть під спільним псевдонімом Ганзі Фрайнахт. У книгах «Суспільство, що слухає: Путівник метамодерною політикою, Частина перша» (Freinacht 2017) і «Скандинавська ідеологія» (Freinacht 2019) вони заглиблюються у політико-філософські засади метамодерну, намагаючись охопити всі аспекти цього явища. Прагнення авторів до всеохопної систематизації показово реалізується в декларуванні ними 71 риси метамодерної парадигми в книзі «Суспільство, що слухає …» Загалом суспільство майбутнього (або метамодерне суспільство) для Ганзі Фрайнахт — це таке суспільство, в якому вміють слухати й чути одне одного, суспільство емоційно й екзистенційно відповідальних людей, які дбають не тільки про людський рід і психіку кожного окремого індивіда, а й про природу, яка перебуває зараз у загроженому стані. Цікаво, що у працях Ганзі Фрайнахт, як і в студіях Лене Рейчел Андерсен, найбільш наближеними до метамодерного стану визнаються скандинавські країни.

постмодернізму: «дискурс щодо метамодернізму пов'язаний із відродженням щирості, надії, романтизму, афекту та потенціалу великих наративів і універсальних істин, при цьому він не втрачає всього того, чого ми навчилися від постмодернізму» (Turner, 2015).

Подальші спроби концептуалізувати й уточнити сутнісні ознаки метамодернізму здебільшого продовжують лінію з'ясування співвідношення цього феномена з модернізмом і постмодернізмом. Зокрема, надзвичайно важливими є тези, проартикульовані Девідом Джеймсом і Урмілою Сешагірі у статті «Метамодернізм: Наративи спадковості й революції» (2014). Йдеться про спостережену ними метамодерну тенденцію художнього й наукового дискурсів до руйнування «міфу модернізму західної метрополії» і долучення до нього голосів інших регіонів. Узагальнюючи тези нинішнього дискурсу модернізму в гуманітарних студіях, автори статті стверджують, що «модернізм імперської епохи було вдосконалено та переосмислено, його нинішні втілення є комбінацією космополітичного, трансатлантичного, діаспорного, регіонального та планетарного модернізму» (James & Seshagiri, 2014, p. 89). Джеймс і Сешагірі наполягають на засадничій значущості модерністських експериментальних практик для сучасної художньої прози, застерігаючи, однак, що модернізм належить чітко зафіксованому історичному моменту і буде помилкою «наділяти демократичною чутливістю мистецтво, яке давно сприймалося як європоцентричне, елітарне й залежне від метрополії» (James & Seshagiri, 2014, p. 93).

Так само, як Джеймс і Сешагірі, підходить до метамодернізму й Джеймс Брантон. У статті «Чий (мета)модернізм?: Метамодернізм, раса й політика поразки» (2018) він підтримує започаткований курс на виявлення в метамодернізмі трансформованих модерністських рис і розгляд тих новацій, які додано до формально модерністських прийомів у метамодерністській поетиці.

Автори двох розглянутих вище статей зосереджуються на сучасних відгомонах модернізму й не фокусують спеціальної уваги на прямому естетичному попереднику метамодернізму — постмодернізмі. Але для більшості досліджень світоглядно-естетичної спадковості у тріаді «модернізм — постмодернізм — метамодернізм» важливішим є таки зв'язок між постмодернізмом і метамодернізмом.

Зокрема, американський блогер Сет Абрамсон у Інтернет-виданні «The Huffington Post» переосмислює й надає розвитку ідеї Вермюлена і ван ден Аккера щодо реконструювальної функції метамодернізму, яка приходить на зміну постмодерністському «конструюванню», а по суті, — деконструкції (Abramson, 2014). Абрамсон формулює десять основних принципів метамодернізму. Цей його набір рис, визнаний теоретиками метамодернізму досить релевантним, починається з відправної характеристики — окреслення стосунків постмодернізму й метамодернізму як перемовин і твердження, що обидва феномени можуть бути задіяними одночасно (Abramson, 2015).

Наведемо весь набір запропонованих Абрамсоном ознак метамодернізму, адже він досить точно передає суть явища, попри те, що сформульовано його в 2015 році, й на сьогодні наявні вже нові спробі узагальнити стрижневі риси цього явища, більш суголосні сьогоднішньому моменту:

– спроба примирення в його основі засад модернізму й постмодернізму;
– переважання діалогу над діалектикою;
– парадоксальність у поєднанні ідей;
– поєднання явищ, котрі подекуди суперечать за змістом одне одному, як-от, іронії та щирості;
– колапс відстаней;
– множинність суб'єктності;
– взаємодія, спільні зусилля;
– одночасність перебування в різних станах й неможливість визначити, який із них домінує;
– оптимістична відповідь на трагедію, що виражається у поверненні до творення метанаративів;
– інтердисциплінарність (Abramson, 2015).

Відзначимо, що візія метамодернізму Абрамсона багато в чому апелює до сучасних технологій, які є водночас і породженням, і продуцентом людської свідомості. Зокрема, колапс відстаней у його баченні пояснюється, тим, що Інтернет-середовище створює складну систему, базовану водночас на фізичній віддаленості й імовірній ментальній близькості людей, яка надзвичайно ускладнює процес рефлексії індивіда, а зокрема, утруднює відділення власної думки від навіяної сторонньої.

Тісно пов'язується зі специфікою мережевого спілкування і процес постання множинних суб'єктностей індивіда, адже в Інтернет-комунікації «ми можемо відчувати, ніби ми поділяємо суб'єктність з іншими людьми, які, коли би ми знали їх у реальному часі, могли виявитися суттєво від нас відмінними щодо (наприклад) своєї раси, релігії, статі, етнічного походження, національності, сексуальної орієнтації, політичних поглядів тощо» (Abramson, 2015). Тож пояснення Абрамсоном особливостей інтерсуб'єктної взаємодії в метамодерному середовищі спирається на ту колосальну роль, яку останніми десятиліттями відіграють Інтернет-комунікації в житті суспільства[6].

Важливо відзначити, що Абрамсон акцентує особливу увагу на тому, що література метамодернізму, на відміну від постмодерністської, реабілітує соціальне призначення творчості, вбачає тісний зв'язок між благом індивідуальним і суспільним, адже метамодерністська творчість навіює нам думки «як знову жити щасливо — адже здебільшого нещасним людям просто бракує ресурсів для активності на благо спільноти» (Abramson, 2014).

Глибинна сучасна включеність індивіда в структуру суспільства оцінюється як наріжна ознака метамодерного стану і в рамках філософських праць, присвячених метамодерним трансформаціям нинішнього світогляду. Крайній варіант цієї риси — твердження про розчинення індивіда, зміну змісту цієї категорії. Наприклад, у працях Ганзі Фрайнахт людська істота розглядається у тісному переплетенні її внутрішніх глибин із соціальними структурами, аж до того що вона розцінюється як всього лиш маска, роль, яка залежить від контексту (Freinacht, 2017). Таке категоричне твердження видається дещо перебільшеним, але воно фіксує певну інтерпретативну тенденцію у підході до метамодерного світогляду.

Усе більше праць останнім часом зосереджуються на розгляді форм **конкретної текстової реалізації** рамкових принципів метамодерну як світогляду й, відповідно, метамодернізму як художнього напряму. Зокрема, Грег Дембер у розвідці «Після постмодернізму: Одинадццять метамодерних методів у мистецтві» (2018) деталізує одинадцять найпоширеніших, на його погляд, методів, якими послуговуються у своїй творчості метамодерністи[7]:

– гіпер-саморефлексивність, успадкована від постмодернізму риса, яка, на відміну від постмодерної саморефлексивності, покликана стверджувати пережитий досвід;

– метод подвійної рамки — поняття, запозичене у Рауля Ешельмана на означення художньої структури твору, в якому поєднуються зовнішня і внутрішня рамка;

– осциляція між протилежностями із застереженням, що це поняття в метамодернізмі можна застосовувати тільки щодо естетичних або емоційних якостей, а не протилежних політичних або інтелектуальних позицій[8];

– ексцентричність («quirky») для характеристик «героїчно химерних» персонажів, які, завдяки їхній ексцентричності, «демонструють риси, що водночас і перебувають поза межами норми, і є універсальними, відкриваючи ту вразливість, яку відчуває кожен»;

– «the tiny», (метамодерний мінімалізм), тобто речі «менші та/або простіші, ніж зазвичай очікується». Цей метод створює вразливість і

[6] Цю рису артикулює у свої праці «Суспільство, що слухає…» й Ганзі Фрайнахт, уживаючи навіть термін «віртуальні ідентичності» на означення особистісної ідентичності, виплеканої під впливом мережевої комунікації. Діна Стоєв (2022), аналізуючи новітній уплив цифрових технологій та мережевої культури на спільноту, виголошує потенційну можливість появи новітніх метанаративів, які постають на основі Інтернет-зв'язку. При цьому важливим є те, що «можливість читати та дивитися історії інших людей, незалежно від того, наскільки вони схожі чи різні, створює основу для нового розуміння».

[7] Науковець зазначає, що його перелік далеко не вичерпний, і закликає інших дослідників доповнювати його іншими релевантними методами.

[8] У розділі книги «Право на наратив: метамодернізм, паранормальний жах і суб'єктність у 'Хижі в лісі'», написаному Грегом Дембером у співавторстві з Ліндою Серіелло, пропонується замінити термін «осциляція» на авторське поняття «брейдинг». У найзагальніших рисах визначаючи брейдинг як «поєднання різних епістемних розумінь реальності» (Ceriello & Dember 2019, p. 46), дослідники розглядають його конкретну реалізацію на кількох рівнях. Вони відзначають, що брейдинг, на відміну від осциляції, передбачає наявність більше ніж двох опцій (зокрема, не тільки модернізму й постмодернізму, а й премодернізму/традиції). Також автори поняття наголошують на можливості при інтерпретації певного твору комбінувати різні епістеми, серед яких вибір провідної залежить від індивідуального досвіду читача (ibid., pp. 49–50).

інтимність, що наближає реципієнта до досвіду персонажа;

– «the epic», (метамодерний максималізм), протилежний до «the tiny»;

– конструктивний пастиш, покликаний «побудувати простір, наповнений пережитим досвідом, який, проте, не зводиться до жодного окремого елемента»;

– іронесті — термін, введений Дембером для позначення «сплетення воєдино серйозності та іронії», що служить для вираження щирих емоцій;

– «normcore» — «навмисне прагнення осіб, чия ідентичність не належить до мейнстриму, справляти враження «нормальних» людей»;

– надпроєкція або антропоморфізація, тобто «проєкція людської особистості на неістот або неживі об'єкти», що привертає увагу реципієнта до внутрішнього пережитого досвіду;

– «meta-cute», метод, який припускає взає монакладення надпроєкції та вигадки. «Це пов'язано з речами, які виражають дитячу невинність і простоту, але призначені для використання людьми дорослого віку», — пояснює Дембер (Dember, 2018).

Резюмуємо, що, за концепцією Грега Дембера, однією із домінантних рис естетики метамодернізму, яка проглядається у більшості названих методів, є культивація занурення у чужий пережитий досвід, прагнення створити художній світ, який попри його умовність і навіть химерність, здатен на чуттєвому й емоційному рівнях «доторкнутися» до свідомості реципієнта. Власне, саме з цією ознакою Дембер пов'язує основну мотивацію метамодернізму, сутність якої полягає в тому, щоби "захистити внутрішній, суб'єктивно пережитий досвід від іронічної дистанції постмодернізму, наукового редукціонізму модернізму та знеособлювальної інерції традиції" (Dember, 2018).

Можна сказати, що по мірі формування метамодерну як цілісної системи з виокремленням у ній більш або менш стійких і обов'язкових складників саме наділення пережитого (перевідчутого) досвіду найвищою цінністю набуває сенсу стрижневої ознаки[9], яка у тій чи іншій формі оприявнюється в теоретичних візіях метамодерну дослідників останнього десятиліття. Саме доторк до внутрішнього світу Іншого відбивається у поширених у метамодерному дискурсі поняттях щирості, емпатії, суб'єктності або, наприклад, у віднайденні паралелей між метамодернізмом і романтизмом: «Метамодерністська чутливість є ближчою до лінії романтизму — модернізму: письменників цікавить як почуття, емоції, відчуття окремої людини, так і їхні вияви в соціальних взаємодіях» (Бандровська, 2021, p. 159), — зазначає про це Ольга Бандровська.

Досить чітко і однозначно сформульовано оцінку вагомості осягнення досвіду іншої людини в книзі Ганзі Фрайнахт «Суспільство, що слухає…»: "[В]нутрішній досвід — і прямий розвиток суб'єктності організмів — [є] вирішальним для всього і, мабуть, виступає головним інгредієнтом, якого не вистачає в перспективі сучасного світу; пошана до внутрішнього досвіду часто є ключем до вирішення проблем суспільства" (Freinacht, 2017, p. 367).

Александра Думітреску, визнаючи примат розглядуваної риси в літературі метамодернізму, пов'язує її з поверненням позаразважальних функцій story, яка тепер захоплює аудиторію, пропонуючи їй відповіді на чутливі питання й прагнучи водночас «переконати чи шокувати читача, щоб він віднайшов у собі людяність, засновану на увазі до іншого, турботі та співчутті» (Dumitrescu, 2014, p. 251). При цьому повернення сенсу story Думітреску розглядає як вираження надії на повернення втрачених сенсів самого життя.

Мистецька й, зокрема, літературна творчість сьогодення яскраво маркована ознаками метамодерного світогляду як ментального бекграунду творчості, а певна частина текстів — і безпосередніми естетичними рисами метамодернізму. Так, згадувані вище стрижневі риси метамодернізму — спроби наближення до чужого досвіду, балансування між щирістю й іронією, індивідуальним і глобальним, гіпер-саморефлексивність, ексцентричність тощо — яскраво репрезентовані в таких "програмних" метамодерністських текстах сучасності, як «Нескінченний жарт» та «Старий добрий неон» Девіда Фостера Воллеса, «Будинок листя» Марка З. Данилевського, «Коротке фантастичне життя Оскара Вау» Джуно Діаза, «Нестямне творіння

[9] Замінюючи в цьому статусі осциляцію, в якій спершу вбачалася наріжна риса метамодерного світогляду, що, зокрема, стверджується в концепціях Вермюлена і ван ден Аккера, Люка Тернера та ін.

приголомшливого генія» Дейва Еґґерса, «Цитадель» та «Візит загону горлорізів» Дженніфер Іган, «22.04» Бена Лернера, «Хмарний атлас» Девіда Мітчелла, «Білі зуби», «Про красу» й «Час свінгу» Зеді Сміт, «Страшенно голосно і неймовірно близько» Джонатана Сафрана Фоера, «Приголомшливі пригоди Кавалера та Клея» Майкла Шейбона та ін.

Завважимо, проте, що розглянуті вище стрижневі ознаки можуть бути представлені в певних творах лише частково, й нам доведеться визначати приналежність (або не-належність) текстів до метамодерністської естетики за переважною сукупністю ознак. Іноді ж певні регіональні варіанти естетики метамодернізму мають виразні унікальні риси, зумовлені впливом історико-політичного й соціокультурного середовища, як-от виражений постколоніальний пафос у романі «Бог дрібниць» Арундаті Рой. Безумовно, суттєво впливає на особливості нашого національного метамодернізму історична доля України — держави, яка весь час свого існування змушена була виборювати національну незалежність і право на суб'єктність у світовій політиці, — а також низка інших обставин як суспільно-політичного, так і соціокультурного характеру.

Специфіка темпоральності й історичний момент. Особливості засвоєння метамодерного світогляду у 2000-ні роки на теренах України неможливо осягнути без розуміння локального контексту цієї світоглядної трансформації. Насамперед підлягає окремому осмисленню те, як саме парадигма, первинно пов'язувана з глобальним капіталізмом, неолібералізмом і усвідомленням нинішнього етапу розвитку людства як соціогеологічного, може бути засвоєна в інакших вихідних умовах, в ситуації форсованого подолання Україною тоталітарно-імперської, постколоніальної спадщини минулого — минулого, в якому не було місця турботі про психологічний комфорт індивіда, всепланетарне благо й відновлюваність природних ресурсів.

Тож при спробах осягнення процесу «метамодернізації» українського ментального простору ми не можемо оминути увагою такої специфічної риси метамодерного світогляду, як його характерна темпоральність, розглядувана у межах понять режиму історичності (Робін ван ден Аккер) або власне темпоральності (Елісон Ґіббонс). Ван ден Аккер проголошує, що визначальною рисою метамодерного режиму історичності, на відміну від постмодерністського презентизму є те, що «його сьогодення відкривається … у можливості минулого та в можливе майбутнє» (Van den Akker, 2017, p. 22).

Елісон Ґіббонс, солідаризуючись із цією тезою й дошукуючись пояснень продуктивності такої часової моделі в сучасній художній творчості, доходить висновку, що головним каталізатором формування метамодерних засад темпоральності є осмислення нинішньої епохи соціогеологічного розвитку як новітнього гранд-наративу — Антропоцену. Це поняття, що здобуває все більше поширення у сучасній науковій думці, базується на ідеї «людства як планетарного виду» (Діпеш Чакрабарті). Сутність Антропоцену надається до осягнення тільки в контексті розуміння тісного зв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім як запоруки виживання в ситуації численних незворотніх природних утрат. Як пише про це Стеф Крепс, від нас вимагається «взяти на себе персональну відповідальність за теперішні втрати в результаті колективної людської діяльності на нашій планеті» і водночас забезпечити можливість прийнятного для існування людей майбутнього, — саме цим вимірюється успіх нашого біологічного виду (Craps, 2023, p. 74).

З огляду на цей засадничий для Антропоцену зв'язок часів Ґіббонс підтримує й розвиває ідеї Гарі Саула Морсона про підхід до часу як до «поля можливостей», «відкритого універсуму». Теза про відкрите поле можливостей інтерпретується різними науковцями в низці понять, пов'язаних із переоцінкою співвідношення реальності й потенційності, зокрема, в поняттях неможливої можливості («impossible possibility»), «що, якщо»-мислення («as-if thinking») (Vermeulen & Van den Akker 2010, p. 5), «потенціалів і потенційності» («potentials and potentiality»), які є реальнішими за саму реальність (Freinacht, 2017, p. 366), «квантовості» («quantumness»), що означає «множинність світів, у яких усі можливі значення актуалізуються одночасно завдяки іншому, 'наявному'» (Гуменюк, 2019, p. 11) тощо.

Трансформований у метамодерному ключі підхід до можливості й потенційності показово оприявнюється у зміні ставлення до таких часово маркованих феноменів, як утопія і ностальгія. У межах метамодерного світогляду

утопія як художній феномен, активно експлуатований у допостмодерні часи, а в постмодернізмі витіснений дистопією, осмислюється як конструктивний та життєствердний і наділяється новими функціями. Вермюлен і ван ден Аккер розглядають «утопійний поворот» («utopian turn») у художньому дискурсі як невід'ємну складову зміни постмодернізму метамодернізмом у 2000-х роках (Vermeulen & Van den Akker, 2018, p. 55). Науковці стверджують, що в межах нової парадигми утопія набуває значення не ескапістського механізму, а, навпаки, засобу пошуку нових нестандартних рішень наявних проблем і відкриття альтернативних можливостей. За Вермюленом і ван ден Аккером, попри засадничу нездатність утопії бути досягненою (утопія є «неможливою можливістю») метамодерний утопізм «дійсно вбачає ознаки життя там, де Фукуяма, Данто та інші постмодерні лікарі оголосили пацієнта мертвим і поховали його» (ibid., p. 65).

Емоційно забарвлений феномен ностальгії також використовується в естетиці метамодернізму як життєствердний, певною мірою компенсувальний за своїм спрямуванням. Джеймс Брантон, аналізуючи конкретні форми текстової реалізації «неможливих можливостей» у метамодерністських текстах про расову нерівність у минулі часи, акцентує увагу, що сучасні твори із фокусом на расовій нерівності експлуатують швидше не прийом утопії, а модус ностальгії за притлумленим у свідомості минулим. На підставі аналізу творів Гарієтти Мулен дослідник робить узагальнення, що «метамодернізм, із його поверненням до естетичних тактик з історично окресленими та політичними коренями, слід розуміти як політичну/політизовану ностальгію» (Brunton, 2018, p. 74). Зокрема, на думку Брантона, створення письменниками ностальгійного емоційного модусу є продуктивним засобом конструювання образу дому — насамперед, дому соціально маргіналізованих у минулому («black») суб'єктів. У такий спосіб метамодернізм нібито заповнює певні лакуни в ідейно-образному арсеналі модернізму, переважно байдужого до питань расової нерівності.

Безумовно, і просторово-часовий локус утопії, і часово забарвлений емоційний стан ностальгії є реалізаціями наріжного для темпоральності метамодерну принципу «неможливих можливостей», який усе ж є більш обнадійливим, аніж постмодерне песимістичне усвідомлення повної недосяжності бажаного.

Зазначимо, що з огляду на специфічне історичне тло формування українського метамодернізму, режим історичності художніх текстів тут має певні особливості. Якщо говорити про ностальгійний модус, то можемо помітити, що в сучасних українських художніх текстах (зокрема, в літературі й кіно) ностальгія за часами СРСР досить часто стає об'єктом зображення, однак вона переважно прочитується не як поле для реалізації інших можливостей, а як негативно забарвлене явище, котре унеможливлює подальший розвиток української нації, є законсервованим у часі хронотопом безвиході. Вікторія Амеліна, авторка роману «Дім для Дома» про родину радянського полковника Цілика, члени якої яка так і не змогли за тридцять років зріднитися з містом Львовом, проте відчувають тугу, ностальгують за неіснуючим уже світом СРСР, попереджала у своєму інтерв'ю 2017 року: «[н]остальгія за Радянським Союзом вбиває» (Макарик, 2017). І на жаль, власна доля письменниці продемонструвала, що відгомони радянськості вбивають і сьогодні, причому в буквальному сенсі, — Вікторія загинула внаслідок ракетного удару росії по місту Краматорськ.

Подача радянського минулого в текстах сучасних письменників здебільшого засадничо анти-ностальгійна. Часто в художніх творах спостерігаємо ретельне побутописання як спосіб занурення читача у атмосферу епохи (наприклад, у трилогії Марини Гримич «Клавка», «Юра» і «Лара»), але попри те, що протагоністи цих творів іноді відчували в описуваних ландшафтах та інтер'єрах і позитивні емоції, загальна атмосфера радянських часів подається як задушлива, нищівна, як така, в якій неможливе відкриття інших, позитивних можливостей розвитку — і лише боротьба проти цього задушливого партократичного світу відкриває поле можливостей для майбутнього звільнення.

Якщо ностальгійний модус і експлікується у деяких метамодерністських творах як спроба наділити минуле тим позитивом, якого в ньому насправді не було, то стосується він швидше ностальгії за часами належності Галичини, Буковини й Закарпаття до Австро-Угорщини. Дуже показовим у цьому сенсі є надзвичайно популярний роман «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. Показаний у ньому світ дещо фан-

тазійно-ідеалізований. Сама авторка твору у своєму інтерв'ю зазначає цю видозміненість і віддаленість від реальності твореного нею художнього світу (Вовк, 2020). Очевидно, що роман являє собою затишне, камерне читання про вигаданий світ, а основний акцент у творі робиться саме на взаємини протагоністок.

Дещо інакше реалізується в українському літературному метамодернізмі модус утопії. Вона не є в українській літературі класичною, повною, такою, де показано ідеальний світ. Скоріше вона перегукується із Шевченковим зверненням у поемі «Гайдамаки» до часів повстання Коліївщини як до періоду надзвичайного піднесення народного духу — з тією різницею, що в часи Шевченка української національної держави ще не існувало, тобто, відповідно до традицій романтичної поетики, навколишня реальність письменника давала небагато підстав сподіватися, що справжнє звільнення не за горами.

Сучасні письменники часто обирають для своїх творів хронотопи найбільших історичних катаклізмів 20-го століття, в яких українці як нація мужньо боролися й таки вижили, у такий спосіб актуалізуючи віру в перемогу і в нинішній війні. Тож утопія постає як мрія, як позатекстова складова твору, як чинник резильєнтності. Зокрема, боротьба, локальні перемоги й утопійні сподівання членів УПА часто показуються у творах як віддалений претекст майбутнього набуття Україною незалежності, й часова площина незалежної України також присутня у таких творах, унаочнюючи реальність цих утопійних сподівань (такий прийом спостерігаємо, наприклад, у творах «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко, «Танго смерті» (2012) Юрія Винничука, «Амадока» (2020) Софії Андрухович). Але ж і в актуальній часовій площині гармонії не досягнуто — здобуту Незалежність треба боронити тепер уже від зовнішнього ворога. Тобто, горизонт сподівань віддаляється й утопія не реалізує себе в українському художньому дискурсі ні як цілісний жанр, ані як літературний прийом, залишаючися швидше характерним елементом психологізму творів.

Отже, характерна для метамодернізму темпоральність, пов'язана із пошуком альтернативних можливостей розв'язання соціальних проблем, реалізується в українській літературі через погляд на боротьбу в минулому як підготовку до перемоги й звільнення в майбутньому. При цьому ностальгійний емоційний модус подається у художніх творах скоріше як полуда на очах сучасників, яка унеможливлює гармонізацію їхнього теперішнього стану (виняток — ностальгія за віддаленими від персональних досвідів сучасників часами Австро-Угорщини, яка реалізується просто як туга за цікавим, але не існуючим світом). Утопійний хронотоп здебільшого репрезентується в популярних сьогодні історичних творах як погляд із минулого, повного горя і боротьби, у майбутнє, де паростки цієї боротьби таки проростуть реальними соціальними змінами.

Характерними історичними чинниками формування метамодерного світогляду (і його трансформації в останню декаду, про що йтиметься нижче) в Україні стали всі ті соціополітичні збурення, які випали на долю держави в 21-му столітті, а також попередня специфіка культурного розвитку держави в умовах постійної боротьби із зовнішніми і внутрішніми (закоріненими в минуле, часто невідрефлексованими) колоніально-імперськими впливами. До зовнішніх виявів цього протистояння насамперед належать революції: Революція на граніті 1990 р., Помаранчева 2004 р. і Революція гідності 2014 р., — які засвідчили високий рівень громадянської й національної свідомості українців. На теперішньому історичному етапі визначальним чинником світоглядної трансформації України стало протистояння держави спробам реколонізації або ж повного знищення як самостійної нації у війні росії проти України, розпочатій у 2014 році анексією Криму й вторгненням на Донбас і трансформованій у повномасштабне вторгнення військ агресора в Україну 24 лютого 2022.

Проте аби вповні осягнути особливості поширення метамодерного світогляду й метамодерністської естетики на українських теренах, варто звернутися до особливостей адаптації в Україні історично попереднього постмодерну й — відповідно — особливостей засвоєння постмодерністської естетики.

Принципово відмінними від загальносвітових засад постмодернізму в Україні стали такі передумови виникнення явища: постмодернізм тут відштовхувався передусім не від модернізму, а від попереднього тоталітарного дискурсу й від естетики плеканого в СРСР соцреалізму

(див. про це: Гундорова, 2013; Харчук, 2008), причому соцреалістична література в постмодерністському дискурсі, як слушно вказує Тамара Гундорова, стала об'єктом майже повної «амнезії», лише подекуди виступаючи об'єктом іронії; відлік українського постмодернізму тісно пов'язаний із техногенною Чорнобильською катастрофою, яка «вводить українську реальність у контекст *глобального* постмодерного світу кінця XX століття, коли «домашні» комплекси та конфлікти раптом виявляються суголосними з логікою пізнього капіталізму, якою позначив прихід постмодерної епохи Фредрик Джеймсон» (Гундорова, 2013, с. 22).

Перші вияви постмодерного світогляду в культурно-мистецьких колах асоціюються з діяльністю літературного угрупування Бу-Ба-Бу, заснованого в 1985 році Юрієм Андруховичем, Олександром Ірванцем й Віктором Небораком. Згодом те, що починалося як веселе дуркування талановитих митців і здобувало вияв у численних квартирниках, вечірках і перформансах, під упливом Чорнобильської катастрофи набуло для самих бубабістів іншого, серйознішого значення. Як згадує Юрій Андрухович, «світ після Чорнобиля справді можна розглядати як змінений: у ньому відбулося падіння комунізму й зокрема перестав існувати Радянський Союз» (Андрухович, 2021).

Подальше здобуття Україною державної Незалежності, падіння залізної завіси й, нарешті, безперешкодне опанування українськими митцями раніше табуйованих владою культурно-естетичних надбань заходу сприяло остаточному утвердженню в Україні світогляду й творчих основ постмодернізму. Однак, на відміну від переважного космополітизму цього світоглядно-естетичного феномена в країнах Західної Європи й Північної Америки, український постмодернізм, як постімперський, посттоталітарний проєкт, розвивався в річищі національного відродження й не відкидав національного базису. Бунтівний пафос і нігілізм, із якими пов'язують зародження західного постмодерного світогляду, в українському постмодернізмі також поширювалися на багато сфер людського життя, — наприклад, на характер взаємин держави й особистості, суспільну мораль, канонізовану й унормовану раніше естетику, — але не на сферу національної самоідентифікації українців.

Прикметно, що твір, вихід друком якого став умовною відправною точкою поняття «література періоду Незалежності» — роман «Рекреації» (1992) Юрія Андруховича — засвідчив початок національного відродження українців, адже попри буяння у творі «несерйозного» модусу карнавалу, іронії, гри, «рекреаці[й] під загальною назвою 'Свято Воскресаючого Духу'», персонажі твору, сучасні українські митці, легковажні розбишаки, показані, проте, і як патріоти, для яких національні цінності залишаються важливими за замовчанням, нехай і не викладеними на поверхню, а схованими за «стрілецькими маскарадами» й «шароварними учтами».

Усупереч переважно космополітичній тенденції розвитку західного постмодернізму, український постмодернізм залишався відчутно сфокусованим на проблемах національного відродження й ваги історичної пам'яті, на основі якої формувався тогочасний соціокультурний ландшафт. Саме в 1990-ті в Україні здобули нарешті цілісне й послідовне медійне висвітлення історичні травми Голодомору, політичних репресій, примусових переселень, Голокосту. І саме тоді ці травми стали «легітимізованим» об'єктом художніх репрезентацій і наукових студій.

Найвідоміші митці-постмодерністи — Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак, Юрій Іздрик, Сергій Жадан та ін. — засвідчували своїми творами українськість як базис, на якому вже могли оприявнюватися постмодерністські інтертекстуальність, гра, іронія, деканонізація тощо. Зазначимо, що в умовах тодішньої постколоніально-посттоталітарної України інакше й бути не могло, адже навіть вибір мови для письма вже був вибором ідентичнісно зумовленим, і навіть відсутність національного конфлікту у постмодерністському творі все ж таки до національного первня відсилала. Наприклад, Марко Павлишин зазначає щодо роману Іздрика «Воццек & Воццекургія», що попри відсутність у цьому творі національних конфліктів, у ньому все ж «стверджуються закономірність, природність і нормальність української культури — передусім тим, що вона залишається носієм твору, а не стає його темою». Відсутність навколонаціональних «боїв» у романі критик пояснює тим, що вони тут уявляються вже як пройдений етап (Павлишин, 1998, p. 113).

У зв'язку із вищезазначеним постає питання: чи можна розглядати національну ідентичність українців як певний метанаратив, котрий, як виняток, так і не було відкинуто нашим постмодернізмом попри тезу Жана-Франсуа Ліотара про повсюдну втрату довіри до метанаративів? У відповідь на це питання дозволимо собі стверджувати, що, так, у час усезагальної постмодерної деконструкції метанаратив національної ідентичності в українській літературі й мистецтві залишився присутнім — як щойно відвойована святиня або ж як повітря, котрим дихали, не помічаючи навіть факту його існування (або не фокусуючись на ньому спеціально, як Іздрик у своєму романі). Вияви постмодерністської гри на зразок поезії «Любіть Оклахому!» Ірванця підважували й висміювали саме зовнішню формально-патріотичну складову державництва, ту суспільно-політичну ритуальність, яка набила оскому ще у творах соцреалізму і «за інерцією» була перенесена в державницький дискурс незалежної України. Проте навіть у маскарадній ігровій стихії доробку бубабістів національна ідентичність проявляла себе там, де наближення до суб'єкта-під-маскою було максимальним (наприклад, для Гриця Штундери в Андруховичевих «Рекреаціях» головною метою в поїздці до Чортополя було віднайдення Сільця, батьківщини, звідки було депортовано тих предків персонажа, хто вижив у радянських репресіях).

Тож цілком закономірною стала передача постмодерном метанаративу національної ідентичності у спадок своєму світоглядному наступнику — метамодерну. На початку 2000-х цей метанаратив знайшов собі нове місце в соціокультурному середовищі, яке в той момент являло собою поле боротьби за вплив між національним первнем і накидуваним ззовні черговим зросійщенням — спробами росії через масову культуру й медіа підготувати ґрунт для реколонізації України, повернення її у свою зону впливу із подальшим цілковитим поглинанням.

У цій ситуації увага до минулої колоніально-імперської політики росії щодо України, до постійних замахів на суб'єктність українців як нації набуває надзвичайної ваги в культурі й мистецтві, адже вона зумовлена водночас і тогочасною соціополітичною ситуацією, і природою метамодерну як поширюваного тоді світоглядного явища, яке є «парадигмою, в якій етичні міркування є домінуючими, а зневажені 'Інші' все частіше стають об'єктом визнання й поціновування: жінки, субалтерн/колонізований, невинні та пригноблені стають центральними актантами сучасного культурного дискурсу» (Dumitresku, 2014, p. 19).

Найпослідовніше соціополітичне підґрунтя формування сучасного українського світогляду в умовах постійного відстоювання вже незалежною Україною власної суб'єктності викладено в есеї «Найдовша подорож» Оксани Забужко. Характеризуючи давнє (трьохсотлітнє) протистояння України російській експансії, авторка есею вживає щодо режиму держави-агресорки влучний вираз «постмодерна диктатура спецслужб». Розглядаючи і позірну колажність самої російської державності («мішанини в різний час підбитих і недоперетравлених племен і народів» (Забужко, 2022, p. 85), і мімікрію керованої спецслужбами кліки під сучасну демократичну державу шляхом відкидання керівної ролі компартії, Забужко відзначає, що нині Україна перебуває в особливо небезпечній через свою посутню новизну ситуації «бодай тому, що ні в Сталіна, ні в Гітлера не було ще навіть телевізора, не кажучи про інтернет» (Ibid., p. 98). Постмодерна «диктатура телевізора» (Ibid., p. 86), непомітно накинута російському суспільству, побудувавши розлогу мережу агентів у суспільстві українському та навіть західному, являє собою безпрецедентну загрозу, котра тільки видається фіктивною, адже вона провокує першу справжню «війну цифрової доби», в якій «людей спершу масово занурюють у вмисне сформульовану для них віртуальну реальність, а вже потім починають реаліті-шоу зі справжніми смертями» (Ibid., p. 42).

У книгах «Найдовша подорож» і «Планета Полин» Забужко робить висновок про відсутність адекватної мови вираження щодо епохи глобальних катастроф, у яку ми вступили, і, відповідно, про складність пошуку відповіді на неословлену ще загрозу. Подібну тезу в західному гуманітарному дискурсі спровокували події 11 вересня 2001 року. Зокрема, К'яра Баттісті пише про це: «Наслідки 11 вересня виявили семантичну порожнечу, що вимагає створення нових слів для опису явища, яке тепер представляє нові та інакші риси по відношенню до минулого, і яке вимагає часто надзвичайно складної реконцептуалізації етичних та естетичних категорій, через які минуле прочитується» (Battisti, 2022,

p. 352). Характерно, що і Баттісті (Ibid., p. 351) , і Забужко (Забужко, 2022, p. 26) вважають саме художню творчість, літературу тією силою, яка здатна стати в пригоді при творенні наразі відсутньої мови опису нинішніх екзистенційних «історичних змін, тектонічного характеру», які підважують усе людське існування.

Головною ж силою, яка в Україні успішно протистоїть новітній загрозі, Забужко (2022), цілком у руслі метамодерного світогляду, називає людську спільноту, яка в кризовій ситуації змінює свій «агрегатний стан», самоорганізується «по горизонталі» і «починає діяти злагоджено, як єдиний організм: як жива істота з власною волею» (p. 58). Саме людська єдність, служіння кожної окремої людини спільному благу, стали, на думку письменниці, запорукою неможливого: «В усіх кремлівських спецопераціях цього століття, спрямованих на ліквідацію України, ми вигравали тому, що найвища сила — спільнота, об'єднана діяльною любов'ю, — в репертуарі нововідреставрованої імперії спецслужб просто не значилась, там не вірили в її існування» (Забужко, 2022, p. 67).

Прикметно, що «вписаність» цієї риси українського світогляду в метамодерний контекст нині здобувають дальше поширення і науковому дискурсі. Так, Марія Шимчишин, розглядаючи війну росії проти України як поле вияву заміни постмодерного світогляду метамодерним, стверджує: «Правдиве і щире переживання сьогоднішнього моменту — це те, що підтверджує метамодерну домінанту, але це також і те, що об'єднує нас як національну спільноту. Національну спільноту не як словесне кліше, девальвоване постмодернізмом, а як реальність війни, яка повертає нас до забутих пластів колективного досвіду і до щирості переживання моменту» (Шимчишин, 2022, p. 61).

Можемо сказати, що метамодерний світогляд поступово оприявнюється в українському соціокультурному середовищі, можливо, не відразу втілюючись у художніх творах метамодерністської естетичної природи. Окремі ознаки цього світогляду спорадично виникають у творах із іншими стильовими домімантами або в жанровій літературі: колапс відстаней, примат техніки над людським первнем, переоцінка ставлення людини до природи в дусі Антропоцену, віртуалізація реальності, загострена недовіра до джерел інформації, іронесті (пафос протистояння виявам минулого світогляду), зміна соціальної фрустрації обережним оптимізмом, відродження метанаративів (на додачу до метанаративу національної ідентичності, яка і в постмодерний період залишалася частиною українського світогляду, ваги набувають метанаративи персональної причетності людини до життя суспільства, соціальної користі культурно-мистецьких явищ, упливу історичної пам'яті на сучасні події тощо).

Виникають мистецькі групи й осередки, які свідомо творять у руслі естетики метамодернізму. Найвідомішим серед них є мистецький дует Krolikowski Art (Александр Кроліковський і Александра Кроліковська[10]), відомий своїми фотопроєктами, інсталяціями, перформансами, а також активною діяльністю з популяризації теоретичних набутків метамодернізму. Зокрема, у 2016 році вони переклали українською «Metamodernist manifesto» Люка Тернера, опублікували численні переклади з англійської засадничих праць і власні культурно-просвітницькі тексти щодо метамодернізму на своєму сайті «Велика ідея».

На сьогодні метамодерністські риси (або вияви метамодерного світогляду) наявні у більшості вартісних мистецьких творів сучасності. Це стосується як масової культури, так і елітарної. Наприклад, відомий відеокліп Руслана Горового і Євгена Турчинова на пісню «Ти ніколи не помреш» тонко передає ту вразливість, химерність і засадничу важливість людської близькості, ту «потребу в *ми*», про яку згадувалося вище, і водночас, втілює своєрідний метамодерний оптимізм у світі, де підстав бути оптимістом дуже мало.

У кіномистецтві процес «звільнення» від упливу москви й «метамодернізації» проходив досить складно через труднощі з фінансуванням питомо національного продукту в умовах, коли керівні посади в інстанціях, відповідальних за відбір проєктів, часто посідали проросійськи налаштовані чиновники. Поширеною також була практика створення художнього продукту командою в спілці росії та України, в результаті чого з'являлося відверто антиукраїнське кіно (як-от фільм «Тарас Бульба» (2009) Владіміра Бортка, відзнятий російсько-українсько-польською командою) або ж продукт,

[10] На сьогодні дует припинив своє існування.

де аспект української ідентичності був цілком проігнорований або поданий тенденційно (як-от міні-серіал про Чорнобильську трагедію «Метелики» (2013) Віталія Воробйова).

Проте після подій Революції Гідності й початку російського вторгнення в Україну в 2014 році в українському кіномистецтві зрушив-таки з місця процес очищення керівництва галузі від російських упливів, і розвиток сучасного кіно засвідчив розмаїття в естетичній царині на тлі певної світоглядної єдності, яка дає підстави говорити про репрезентацію в найвідоміших й найпопулярніших українських фільмах сучасності метамодерних світоглядних засад. Їх, зокрема, втілено у таких фільмах як «Плем'я» Мирослава Слабошпицького (2014), «Жива» (2016) Тараса Химича, «Чужа молитва» (2017) Ахтема Сеітаблаєва, «Брама» (2017) Володимира Тихого, «Крути. 1918» (2019) Олексія Шапарєва, «Атлантида» (2019) Валентина Васяновича, «Мої думки тихі» (2020) Антоніо Лукіча, «Віддана» (2020) Христини Сиволап, «Погані дороги» (2020) Наталії Ворожбит, «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач, «Памфір» (2022) Дмитра Сухолиткого-Собчука та ін.

У літературі ж перші паростки метамодернізму можемо відстежити ще на початку 2000-х. Показовим у цьому плані є інтерв'ю Олександра Ірванця Яні Дубинянській, опубліковане в газеті «Дзеркало тижня» в 2001 році. На питання, чи вбачає письменник у творах тогочасної літературної молоді момент виклику, епатажу, знаний майстер постмодерністського епатування публіки відповідає заперечно: «У них немає такої гострої соціальної ноти, яка була у нас. Вони стали писати не те що мудріше, але чомусь більш завуальовано. … якісь протестні моменти у сьогоднішній молодій літературі, зокрема поезії, закамуфльовані, їх треба роздивитися, прочитати, і тільки тоді розумієш, що поетові щось боліло і він про це сказав. А прямих звинувачень, заперечень у поезії молодих нема» (Дубинянська, 2001). Чим не аналог до Воллесових антибунтівників, із не таким уже й великим, до речі, відривом у часі появи від західного аналогу?

Можна сказати, що початок 21-го століття засвідчив поступову заміну постмодерністської світоглядно-естетичної домінанти в літературі метамодерністською. На сьогодні кількість літературних творів із виразним метамодерністським первнем дуже висока. До таких можна зарахувати, зокрема, твори «Дім для Дома» (2017) Вікторії Амеліної, «Сьомга» (2007), «Фелікс Австрія» (2014) і «Амадока» (2020) Софії Андрухович, «І тим, що в гробах» (2016) Андрія Бондаря, «Мій дід танцював краще за всіх» (2021) і «Мам, пам'ятаєш?» (2023) Катерини Бабкіної, «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня, «Месопотамія» (2014), «Інтернат» (2017) і «Хлібне перемир'я» (2020) Сергія Жадана, «Земля загублених» (2017) Катерини Калитко, «Баборня» (2016) Мирослава Лаюка, «Іван і Феба» (2019) Оксани Луцишиної, «Біографія випадкового чуда» (2012) і «Забуття» (2016) Тані Малярчук, «Мондеґрін (пісні про смерть та любов)» (2019), «Петрикор — запах землі після дощу» (2023) Володимира Рафєєнка, «Точка нуль» (2017), «Хто ти такий» (2021) Артема Чеха, «Бандера Distortion» (2019) Олега Шинкаренка, «За спиною» (2019) Гаськи Шиян, «Магнетизм» (2020) Петра Яценка і багато інших.

Варто зауважити, що не всі високоталановиті сучасні тексти мають автоматично зараховуватися до набутків метамодернізму, адже попередні художні традиції — модерністська, реалістична, постмодерністська — продовжують своє існування в сучасному художньому дискурсі, і метамодерний світоглядний контекст появи літературного твору не визначає вповні його естетичну природу. В українському дослідницькому дискурсі іноді виринає така собі прогресистська ілюзія — всі художньо якісні твори мають бути марковані новішим родовим поняттям. Однак це не так — художня якість не обов'язково прямо корелює з відповідністю твору ознакам найновішого «-ізму». Загроза «метамодернізму без берегів», спокуса назвати продуктами метамодерністської стилістики все, що створюється сьогодні в мистецтві слова, мусить бути подолана засобами вдумливого критичного осмислення художніх явищ. Зокрема, попри загальне метамодерне світоглядне тло соціокультурних процесів, художньо-естетичні домінанти відомих українських письменників сучасності таки залишаються різними: в постмодерністському річищі продовжують працювати Юрій Андрухович і Олександр Ірванець, модерністські стильові домінанти оприявнюються у творах Степана Процюка й Костя Москальця, неотрадиціоналістські риси домінують у творах Марії Матіос. Іноді твори письменни-

ків, наділені однією чи кількома яскравими рисами метамодерністської поетики, усе ж мають своєю стильовою домінантою інший художній первень (наприклад, твори Мирослава Дочинця «Вічник. Сповідь на перевалі духу» (2012), «Горянин. Води Господніх русел» (2013) цілком надаються до розгляду в контексті загальносвітового тренду літератури Антропоцену, але метамодерністськими їх назвати не можна). Особливу увагу привертають спроби літературознавців «заднім числом» зарахувати до метамодернізму твори, написані в 1990-х — на початку 2000-х (як-от доробок Євгена Пашковського, Юрія Ґудзя, Василя Кожелянка), тобто, в час, коли метамодернізм як художній феномен ще не існував.

Творчість деяких письменників сучасності може засвідчувати перехід від посмодерністської поетики до метамодерністської, як наприклад, доробок Сергія Жадана, початки творчості якого (наприклад, його роман «Депеш Мод» (2004), збірка «Гімн демократичної молоді» (2006)) цілком відповідають рисам естетики постмодернізму, тоді як у пізніших творах («Ворошиловград» (2010), «Інтернат» (2017), «Хлібне перемир'я» (2020)) переважають метамодерністські риси. Іноді ж маємо випадки появи у письменника, стильові домінанти творчості якого загалом не метамодерністські, роману із виразно метамодерністською художньою домінантою, як-от «Танґо смерті» (2012) Юрія Винничука.

У деяких випадках є підстави говорити про оприявнення у художньо-літературних або публіцистичних творах метамодерного світогляду при тому, що поетика цих творів не є метамодерністською. Таке явище можна спостерегти як у літературі масовій (як-от, у романі Андрія Кокотюхи «Врятувати березень» (2023), так і в літературі «високої полиці», — зокрема, не надається до класифікації (яка сама по собі є досить відносним явищем) творчість Оксани Забужко або Галини Пагутяк.

Щодо формальних рис стилю творів Оксани Забужко можна сказати, що й маркування її творів як постмодерністських було досить умовним, адже навіть попри художні прийоми інтертекстуальності, деканонізації, фрагментації, іронії тощо, «серйозний» первень, віра, прихована за зовнішнім скепсисом, залишали твори письменниці такими, що їх складно без вагань покласти в якусь стильову нішу. Так само і зараз: попри наявність і вагу метанаративів у її творах, гіпер-саморефлексивність, прагнення доторку до чужого досвіду і відчуття «віддалення горизонту» в пізнанні іншого, усвідомлення медіатизації буття, — можемо швидше говорити про безперечне втілення у творах письменниці метамодерного світогляду (й зокрема, трансляцію його візії в публіцистиці авторки), тоді як безпосередня реалізація в них рис художньої поетики метамодернізму (бодай, більшої половини набору цих рис) залишається відкритим питанням.

Отже, можемо резюмувати, що характер метамодерної темпоральності в Україні має виразну специфіку, пов'язану насамперед із особливостями попереднього історичного й культурного розвитку держави й нації. Ця специфіка, зокрема, пов'язана зі своєрідністю експлуатації модусів ностальгії та утопії в національній структурі режиму історичності: ностальгія в мистецтві оцінюється як темпорально маркований емоційний модус, котрий, як мінімум, уводить реципієнта у відірваний від реальності континуум (якщо йдеться про ностальгію за часами Австро-Угорщини) або ж, якщо йдеться про ностальгію за радянськими часами, навіть шкодить читацькій аудиторії, підважуючи її порив до подальшої боротьби за власну національну суб'єктність. Утопія ж в українському культурно-мистецькому дискурсі не реалізується настільки буквально, як у дискурсі західному, залишаючись десь на межі між твором і позатекстовим простором майбутнього, до якого прагнуть персонажі. Важливою рисою національного метамодерну як світогляду й метамодернізму як естетичного феномена є продовження в ньому експлікації успадкованого це від українського постмодернізму метанаративу національної ідентичності, котрий, усупереч тенденції постмодерністського відторгнення метанаративів, зберігся й навіть ствердився в українському соціокультурному середовищі в 1990-х рр. Проте найбільш визначальним підґрунтям формування специфічно українського метамодерного світогляду є протистояння України російській агресії (спочатку гібридній, ідеологічній, а на сьогодні — збройній), яку Оксана Забужко охарактеризувала як «постмодерну диктатуру спецслужб». Ця боротьба визначає на сьогодні не тільки соціополітичні

процеси в державі, а й характер культурно-мистецьких явищ, які, цілком у руслі метамодерного світогляду, набувають значення соціального інструменту в цьому протистоянні.

Специфічні риси українського літературного метамодернізму. На базі наведених у попередніх параграфах світоглядно-естетичних характеристик літературного метамодернізму (головно апелюючи до узагальнень Сета Абрамсона й Грега Дембера) сформулюємо перелік ознак цього феномена в сучасному українському літературному середовищі.

Отже, як найпоширеніші ознаки метамодернізму в українській літературі розглядатимемо: осциляцію, гіпер-саморефлексивність, потенційність як ознаку темпоральності, ексцентричність та химерність персонажів, ironesty, повернення метанаративів, увагу до впливу медій на людську ідентичність, наслідування формальних ознак постмодернізму, культивацію занурення у чужий пережитий досвід, ідеї трансгуманізму і Антропоцену, обережний оптимізм, normcore.

1) Осциляція в сучасних текстах здебільшого реалізує себе як коливання протагоніста (наратора) між відчаєм і надією, осудом і прийняттям. Наприклад, протагоністка роману «За спиною» Гаськи Шиян реагує на стан війни, в який так несподівано занурено Україну: «Мій настрій коливається від думки «Яке весілля, коли в країні таке діється» до «треба щодня гуляти як востаннє, бо невідомо, що буде завтра»» (Шиян, 2019, p. 250). Леся, персонажка книги «Мій дід танцював краще за всіх» Катерини Бабкіної усвідомлює, що її дід, з одного боку, був домашнім тираном і фізично знущався над своєю дружиною й дочкою (матір'ю Лесі). Але з іншого боку, Леся розуміє, що за своє життя її дід став жертвою майже всіх історичних травм, які випали на долю українців, і, можливо, саме це зламало його й зробило жорстоким. Урешті дівчина, вагаючись між осудом і прийняттям, таки обирає другу опцію, згадуючи, що врешті, він був для неї хорошим дідом, і можливо, саме його стосунки з онукою частково зцілили його від тих травм.

2) Гіпер-саморефлексивність метамодернізму є відповіддю на постмодерністську саморефлексивність як концентрацію уваги на процесі творення, пропущеному через суб'єкта. Відповідно, за словами Грега Дембера, гіпер-саморефлексивність може являти собою відбиття у художньому творі складових процесу творення, а може просто стосуватися фокусування уваги на детальній трансляції власного унікального досвіду. Як приклад першого різновиду наведемо рецепцію часу протагоністкою роману «Забуття» Тані Малярчук через метафору гігантського синього кита, який поглинає всіх: «Проте не зникнення щеміло мені найбільше, а саме безслідність. Я подумала, що вже сама однією ногою там, в тотальному забутті … Щезають мої почуття й емоції, мій біль і моя радість, щезають місця, які я бачила, і люди, з якими зустрічалася. Щезають мої спогади, мої думки» (Малярчук, 2016, p. 10). По суті, сам твір постає для нараторки (=імпліцитної авторки) формою порятунку від такого забуття українського громадського діяча В'ячеслава Липинського, який «програв» у боротьбі за українську державність, але уникнув поглинення «синім китом» через збереження пам'яті про нього. Відповідно, порятунок Липинського відрефлексовується нараторкою також і як спосіб краще розібратися в собі, знижуючи травматичність свого власного буття. Другий різновид гіпер-саморефлексивності (деталізована трансляція власного унікального досвіду) у сучасних українських текстах часто реалізується як рефлексія травматичного досвіду війни — як індивідуальної, так і колективної. Дуже поширеним патерном реагування на травму виступає стан нездатності до емоційного реагування (на зразок згадуваного вище «боляче від того, що я нічого не відчуваю» Гела Інкандензи) і усвідомлення значення й ваги власної ролі свідка під час виживання в ситуації геноциду. У романі «Доця» Тамари Горіха Зерня протагоністка в моменти смертельної небезпеки осмислює свій стан як дереалізацію і тримається за статус свідка подій як за підставу вижити: «Одна частина мене знає, що це все несправжнє, що це сон, страшний сон, і ми зараз прокинемося. Інша фіксує події як на кіноплівку, і у голові стукотить нав'язливою мухою: «Я свідок. Я свідок. Я свідок»» (Горіха Зерня, 2019, p. 63).

3) Потенційність як характеристика часово-просторових вимірів художнього світу, пов'язана з творенням можливих світів, що стають підставами до осмислення реальних можливостей розвитку сучасного суспільства. У різних жанрах літературної творчості ця риса оприявнюється по-різному. Наприклад, у фу-

турологічній фантастиці, презентованій такими яскравими зразками жанру, як «Нові Темні Віки. Колонія» (2022) Макса Кідрука і «Дім солі» (2023) Світлани Тараторіної, бачимо явні політичні алюзії до нинішньої російської військової агресії в Україні й різноманітні ситуаційно-подієві моделі, які проєктуються на сучасність і цим «підривають» ескапістську рецептивну природу творів про вигадані світи. Майстром творення потенційно можливих світів у історичному минулому України є Олег Шинкаренко, який, наприклад, у романі «Бандера Distortion» (2019) експлуатує прийом мандрівок у часі й реалізації в минулому інших варіантів розгортання подій. Проте часто метамодерна потенційність здобуває свій вияв і у нефантастичних творах, які змушують читача «програвати» в уяві різні варіанти розвитку подій. Зокрема, поширеним є прийом «вигадування» минулих подій як вияву травматичної пам'яті персонажа. Так, у оповіданні «Дідова історія» (2005) Наталки Сняданко дід протагоністки, який дивом вижив у Другій світовій війні, оповідаючи історію свого виживання, постійно вигадує нові її версії. Очевидно, за реальними подіями його минулого ховаються травми й провини, якими він не може поділитися навіть із рідними, тож він усе своє повоєнне життя «програє» у своїй свідомості альтернативні варіанти власних дій. У п'єсі Володимира Рафєєнка «Мобільні хвилі буття» переселенець із Донбасу Вася Цвіт відкриває для себе минуле й власну родинну й національну пам'ять завдяки «приходу» до нього померлого дідуся, Данила Андрійовича. Темпоральність цієї п'єси характеризується в тексті як «свято позасвітів», адже персонажі твору вимушено заблоковані російськими окупантами на приміських дачах, куди до них приходять їхні давно померлі родичі. Урешті, згадуючи минуле, живі й давно померлі разом із їхніми щойно загиблими близькими утворюють монолітну спільноту, спрямовану в майбутнє, де вже «нічого не болить».

4) Ексцентричність, химерність персонажів («quirky») є досить поширеним літературним прийомом. У сучасній прозі, особливо малих форм, ексцентричність персонажів старшого покоління часто подається як їхня реакція на травми минулого, багаж яких не дає їм бути такими, як усі. Зокрема, як химерна може бути оцінена поведінка Ваньки у циклі малої прози Тані Малярчук «Замаґурка». Ця персонажка пережила війну й голод, а в повоєнний час чи не єдина із села (пам'ятаємо, що це був час, коли селянам було заборонено покидати свої колгоспи) наважується піти за його межі й приносить односельцям новину, що життя є й поза межами Замаґурки. «Дивною» є поведінка Валентини із оповідання Катерини Бабкіною «Рубін», яка після самогубства її жениха набуває «прикрого» характеру, здійснює невдалу спробу самогубства і згодом усе життя мандрує від одних родичів до інших. Але і Ванька, і Валентина показані як дивачки для всього світу, здатні, проте, на щиру зворушливу любов до окремих близьких людей: Ванька — до протагоністки оповідання, а Валентина — до своєї племінниці. Ексцентричністю подібного характеру наділено персонажку оповідання Сергія Осоки «Баба Охрім» (збірка «Три лини для Марії» (2020)). Причому ексцентричність тут пов'язана з ґендерною самопрезентацією суб'єкта: залишаючись у межах жіночої ґендерної ідентичності (про що свідчать її принагідно згадувані наратором численні зв'язки з чоловіками), Охрім є крос-дресеркою, тобто, з юності маскується в чоловіка, тому що в такий спосіб у часи її молодості було легше знайти заробіток й утримати на плаву родину в часи історичних катаклізмів. Попри виразну маскулінність, фізичну силу й навіть зовнішню загрозливість образу Охріма, особисте спілкування з нею наратора-протагоніста демонструє надзвичайну людяність і емоційну вразливість персонажки-дивачки. Яскравим прикладом метамодерністської ексцентричності в хронотопі Донбасу напередодні й на початку окупації є образ коханої протагоніста, Сосіпатри в романі «Мондегрін. Пісні про смерть і любов» Володимира Рафєєнка. Мініатюрна дівчина з ляльковим обличчям та голосом і дуже великим розміром ноги викликає у Габи водночас і сміх, і ірраціональний потяг до неї. Суб'єктністю вона не наділена — вона є об'єктом почуттів (а найімовірніше — вигадкою) протагоніста. У розвитку цього образу спостерігаємо певну динаміку: спочатку Сосіпатра показана як зворушливо вразлива дівчина, яка викликає емпатію (її б'є чоловік, а вона палко кохає Габу), потім образ трансформується у стилі кафкіанського гротеску, коли нам показують, як вона фізично перетворюється на наяду. Потім згадується її вбивство нібито чоловіком як імовірний претекст до того, що гуманіст-пацифіст Габа сам стає вбив-

цею цього чоловіка. Урешті цей образ можна тлумачити метафорично, як персоніфікацію химерної донбаської ідентичності, душі регіону, який психічно травмований Габа змушений покинути.

5) Місце для іронії, а точніше, для ironesty як вияву протистояння минулому світогляду, знаходиться в сучасній літературі й у творах на серйозні теми, зокрема, у прозі на військову тематику. Показовим у цьому сенсі є оповідання Владислава Івченка «Великдень Пацана» (збірка «Після 24-го»). Протагоніст цього твору Олексій по-дитячому серйозно ставиться до вибору свого позивного й дуже ображається, що побратими висміюють запропонований ним позивний Берсерк і називають його «Пацан». Психонарація молодого, сентиментального патріота Олексія є надмірно пафосною (він навіть фізично не може їсти від думок «про борню за Україну» і «про криваву ціну свободи»), і ця пафосність набуває особливо комічного ефекту на тлі обсценної лексики й солоних солдатських жартів. Проте поведінка Пацана викликає повагу, адже він сам-один захищає позицію, коли його напарник, захланний і цинічний Дід із неї тікає й гине під час утечі. Показовим виявом ironesty є кульмінація твору: наприкінці оповідання, Великоднім ранком, побратими збираються відправляти в тил тіло загиблого Пацана, але раптом помічають, що він дихає, і один із них вигукує: «Пацан воскрес!» Попри те, що це сказано як жарт, у цій фразі відчувається весь обшир релігійних, патріотичних і екзистенційних конотацій, а сам наратив твору підноситься до масштабних узагальнень щодо надзвичайної значущості історичного моменту.

6) Серед найпоширеніших метанаративів, які сьогодні актуалізуються в Україні й на світоглядному, й на естетичному рівні — метанаративи національної ідентичності, упливу історичної пам'яті на сучасні події, соціальної ролі людини в житті суспільства, соціальної ваги мистецтва, рідної мови та її об'єднувального значення для спільноти тощо. Метанаратив *української національної ідентичності* наскрізно реалізується в сучасній літературі через протиставлення первнів українське / російське, або ж, у історичних творах, - українське / радянське. Найяскравіше втілено цей метанаратив у романах «Дім для Дома» Вікторії Амеліної та «Амадока» Софії Андрухович. У романі «Дім для Дома» зображено, як «радянська» ідентичність руйнує відчуття приналежності людини до певної спільноти, змушує зрадити навіть своїм родинним витокам, адже полковник радянської армії Цілик повинен був у молодості зректися свої померлої в Голодомор родини, аби зробити успішну кар'єру. І лише віднайдення відповіді на питання «Хто ми?» онукою полковника Марусею і ним самим вносить певну гармонію у стосунки персонажів зі світом. У романі Софії Андрухович також маємо ситуацію віднайдення ідентичності, точніше, прищеплення національної ідентичності людині, яка її не мала й асоціювала себе, навпаки, із силою, ворожою цій ідентичності. По суті, цей твір являє собою художній простір експерименту, сфокусованого на питанні, як формується ідентичність. Об'єктами уваги тут виступають не тільки «піддослідний» сепаратист Віктор, а й висмикнута зі свого природного етнічного середовища єврейка Фейга (перейменована в Галю), і «подвійний агент» нацистських і радянських спецслужб, український письменник, Віктор Петров, і деякі інші персонажі. Проблеми віднайдення національної ідентичності є надзвичайно актуальними для сучасного українського читача, змушеного подіями війни шукати відповіді на питання про реальну національну та етнічну ідентичність своєї родини: чи була вона свідомо успадкована й належно осмислена, а чи, можливо, була накинута ззовні політичним режимом, спадкоємці якого сьогодні вчергово намагаються нас знищити? Смисловим осередком багатьох творів сучасної української літератури виступає також метанаратив *усвідомлення соціальної ролі людини в житті суспільства*. Так побудовано, наприклад, роман «Інтернат» Сергія Жадана, протагоніст якого, Паша, старанно ховався від довколишньої реальності й намагався дистанціюватися від будь-якої соціальної позиції. Будучи вчителем української мови на Донбасі, поза роботою він спілкувався російською. Він «не помітив», як сталося, що його учні раптом стали частиною війни, яка поглинула його край, і лише в межовій ситуації виживання, під упливом свого племінника Саші й Ніни, директорки інтернату, де живе Саша, Паша починає аналізувати причини й витоки війни. Так само ігнорує політичну реальність Габа Габінський, протагоніст роману «Мондегрін. Пісні про смерть і любов»» Рафєєнка. У літературі мета-

модернізму маса, запалена спільною ідеєю, що діє як «єдиний організм» (Оксана Забужко), не позбавляє окремого індивіда суб'єктності, а навпаки, надихає. Метанаратив *у*твердження *соціального значення мистецтва* формується на противагу постмодерністській зневірі щодо можливості реальної користі творчості для суспільства. Надзвичайно прикметним у цьому плані є невелике за обсягом і мінімально насичене подієвістю оповідання Катерини Бабкіної «Річард Куряче серце». Дія твору розгортається у доленосних 2013-2014 роках. Політичні катаклізми цієї пори згадуються як такі, що повністю визначають життя персонажів твору, залишаючись, проте, поза межами тексту. Зміст твору, — спілкування групи молодих людей із американським приятелем-фотографом Річардом, який «марив смертю», — надається до сприйняття водночас як метафора і соціального дорослішання персонажа, і, ширше, переходу постмодерного стану індивідуальної безвідповідальності, бунту і гри в метамодерний стан усвідомлення серйозності й потенційної фатальності соціальних катаклізмів. Річард — талановитий митець, який фотографує живих людей так, наче вони мертві, бо вбачає в такій практиці «оспівування плинності й змін, і осуд марнування часу, і соціальний спротив, і бунт проти всього, що пригнічує вільну життєздатність людського тіла, і ще багато різних речей» (Бабкіна, 2016, p. 44). Але його захоплення втрачає для нього сенс, коли він уперше стикається зі справжніми тілами жертв насильницької смерті. Шокований побаченим («… губи в нього стали бліді, ніби в старого чоловіка» (Ibid., p. 51)), він повністю втрачає ґрунт під ногами, і для читача стає очевидним, що система цінностей персонажа надалі суттєво зміниться, бо ж чи має сенс естетика штучної смерті у світі, де смерть цілком реальна? Окремою позахудожньою функцією наділяється література часів війни. Зокрема, Владислав Івченко так відповідає на питання про призначення читання під час війни у передмові до збірки «Після 24-го»: «Бо література — надійний спосіб проговорити і приборкати страхи» (Івченко, 2022, p. 10).

7) Вплив медій на людську ідентичність у літературних творах часто репрезентується як залежність сучасної людини від медій і водночас недовіра до отримуваної інформації в контексті усвідомлення, до чого може призвести «диктатура телевізора» (Оксана Забужко). Надзвичайно медіатизованою виявляється навіть сучасна війна. Війна росії проти України здобула визнання як «перша у світі кібервійна» (Jeraj, 2023) Ця медіатизація може виконувати функцію простої ретрансляції того, що насправді відбувається в зоні бойових дій. Наприклад, протагоніст оповідання Владислава Івченка «Тиша. Камера знімає небо» починає зйомку свого підрозділу для TikTok — і читач спостерігає, як із ходом дії твору фільмування, що розпочинається як розвага й жарт, завершується смертю «акторів» і «оператора» реаліті-шоу. Більше впливовими показано практики мобільних медіа у оповіданні цього ж автора «Помста приносить полегшення», протагоністка якого змушена спілкуватися через Viber із бурятом-викрадачем її брата. Спочатку виконуючи на камеру дії сексуального характеру задля порятунку брата, урешті дівчина примудряється зіграти на міжетнічній ворожнечі бурят і росіян і змусити росіянина Афанасія жорстоко вбити кривдника, який на той момент уже вбив її полоненого брата. У п'єсі Володимира Рафєєнка «Мобільні хвилі буття» персонажі живуть можливістю телефонного спілкування з близькими. Автор постійно показує їх у єдиній точці простору, біля лісу, де вони «ловлять мобільну хвилю», і врешті, самі трагічні події твору передано через це спілкування, знаково візуалізоване віконечками на сцені, в яких показано співбесідників — як живих, так і загиблих, котрі комунікують із засвітів. У такий химерний спосіб у п'єсі стирається просторова й часова відстань між суб'єктами і втілюються метанаративи Батьківщини, родини, національної єдності, ненависті до ворога, а також здійснюється вихід із традиційного часопростору в позачасся, де померлі діють, аби допомогти живим.

8) Наслідування формальних ознак постмодернізму притаманне багатьом творам українського метамодернізму. Наприклад, роман «Бандера Distortion» Олега Шинкаренка за своєю будовою й за набором використаних художніх прийомів цілком надається до прочитання в постмодерністській художній парадигмі: у центрі роману, — власне, роман, який пише про Степана Бандеру українська снайперка Гремислава, і ті викривлення, які вносяться в реальну історію (якщо реальна історія взагалі можлива) через численні спроби маніпулювати фактами на до-

году пропаганді різних гатунків. Тобто, роман є метафікційним у своїй основі, побудованим на грі із різними варіантами реальності й маніпулюванні часовими площинами художньої дії. Проте метанаратив державної Незалежності України, стверджуваний у романі цілком серйозно (нехай і «несерйозними» засобами), проведення аналогій між минулим і сучасністю як пошук виходу, нових шляхів подолання проблем, дають підстави оцінювати роман Шинкаренка як метамодерністський. Метафікційність, гра, базована на ненадійній нарації й на прийомі «маскування» протагоністки, експериментування з ідентичностями, інтертекстуальність широко представлені в поетиці роману «Амадока» Софії Андрухович, і це начебто дає підстави зарахувати твір до постмодерністських набутків. Проте якщо ми заглибимося у функції використання цих прийомів у творі, то вийдемо на його метамодерністське ядро. По суті, усі вищеназвані прийоми було використано як експериментальний спосіб дати змогу суб'єктові (сепаратисту Віктору) доторкнутися до чужої родинної пам'яті (пам'яті родини Фрасуляків), до чужого травматичного досвіду, буквально відчути його як свій власний. І крім того, у романі реалізуються метанаративи української національної ідентичності, єврейської етнічної ідентичності, державної Незалежності, антитоталітаризму тощо. Тож постмодерністські прийоми виступають у подібних випадках лише формою, яка реалізує вже інші, метамодерністські художні й соціальні функції творів.

9) Культивація занурення у чужий пережитий досвід, прагнення створити художній світ, здатний на чуттєвому й емоційному рівнях «доторкнутися» до свідомості реципієнта притаманні більшості творів українського метамодернізму. «Досвід», «чужий досвід» або «контакт» є важливими концептами для сучасної української літератури. Наприклад, у передмові до книги Галини Крук «Хто завгодно, тільки не я» (2021) Тарас Прохасько (чия творчість також великою мірою базована на вищезгаданих феноменах) зазначає: «Привласнення досвіду Галини є природним прагненням до повноти власного буття» (Крук, 2021, p. 11). Процес цього привласнення у названій книзі нагадує прагнення до горизонту, який віддаляється, адже унікальність індивідуальних досвідів значно ускладнює розуміння, і тоді маємо ситуацію на зразок такої: «… іноді йому кортить розповісти їй про це, але він боїться, що вона його не зрозуміє або треба буде довго пояснювати, вишукуючи потрібні слова, добираючи аналогії, виправдовуючись якимись психоаналітичними теоріями…» (Крук, 2021, pp. 39-40). Це вагання між наміром поділитися й фрустрацією є засадничим для сучасної людини, а тим більше, людини української. Письменник і комбатант Артем Чех фіксує ментальну відстань між тими, хто має бойовий досвід, і тими, хто не служив, як «прірву», яка збільшується. Різко відгукуючись на спроби не-комбатантів публічно обговорювати чужі руйнівні досвіди («Соплива лівацька літургія, обережненьке таке вичавлювання наративчиків з досвіду інших» (Чех, 2023)), він усе ж таки погоджується, що комунікація потрібна: «І питання треба ставити, бо якщо не питати — не розкажуть. І просто говорити, щоб зрозуміти» (Чех, 2023). Урешті маємо суто метамодерну комунікативну ситуацію прагнення осягнути принципово неосягненне чуже «Я». І в суто метамодерному дусі, спочатку висловивши зневіру щодо того, що вирішення проблеми колись буде, наприкінці свого есею Чех залишає таки шанс на протилежне: «А може, й буде. Колись» (Чех, 2023). На рівні поетики «доторк» до чужого трагічного досвіду виживання під час війни забезпечується дуже скупими, непрямими й подекуди несподіваними засобами. Наприклад, оповідання Івченка зі збірки «Після 24-го» носить назву «Юрчик», хоча це ім'я не належить протагоністові (того звати Артем) і згадується у творі лише раз. Юрчик — це ім'я загиблого немовляти, якого солдати знайшли разом із його ледве живою матір'ю під руїнами розбомбленого будинку. Досвід горя цієї жінки — позамежевий. Автор і не намагається описати його прямо. Але численні смислові коди доводять до читача глибину горя жінки в опосередкований спосіб: спочатку описуючи її ступор, знерухомленість, а згодом її неспроможність повірити, що її син мертвий, і врешті, напади на своїх рятівників, яких вона звинувачує у смерті дитини. Прикметно, що ситуація описується через знижену лексику, яку військові вживають, аби описати трагедію («Та кажу ж, йобнулася. Матір же»), проте стає зрозумілим, що ця лексика є своєрідним захисним механізмом для їхньої психіки в умовах численних психотравмуючих випадків, подібних до цього.

10) Звісно, війна, яка є зараз головною проблемою й основним матеріалом художньої репрезентації у творах українського метамодернізму, залишає в тіні багато інших аспектів реальності, які поставали б у літературі за умов мирного буття. Проте навіть у такій ситуації типові для метамодернізму ідеї трансгуманізму, тобто віри в можливість покращення становища людини у світі завдяки передовим технологіям, представлені в українській науковій фантастиці, наприклад, у творах Макса Кідрука, Світлани Тараторіної, Ілларіона Павлюка та інших. Цілком традиційно для цього жанру, у творах стверджується ідея, що залежно від того, у чиї руки потрапляють технологічні ноухау, наука може бути використана на добро чи на зло людству. Варто відзначити, що фантастичні твори, написані після початку війни росії проти України (2014), містять відсилки до подій цієї війни, до проблем диктатури й тоталітаризму за російським зразком, до історії України і Криму. Також поширеним у українському літературному метамодернізмі є прийом наділення суб'єктністю тварин і неістот, цілком у дусі ідей Антропоцену. Такий прийом використовується в романі «Дім для Дома» Вікторії Амеліної, наратором-протагоністом якого є пес Дом, який на початках доби української Незалежності потрапляє в родину полковника радянської армії. Дом спостерігає й ретранслює початковий стан відірваності родини від коренів, нульової ідентичності «homo sovieticus», який деяким членам родини (самому полковнику, його онуці Марусі) вдається подолати як важку хворобу. Яскравий зразок наділення неістоти сюжетною суб'єктністю являє собою казка «Котик, Півник, Шафка» (2022) Олександра Михеда про окупацію Бородянки. Персонажами твору стають відомі медійні символи української незламності: Шафка з керамічним Півником, які вціліли після влучання російської ракети по будинку, і Котик, який вижив під завалами. Вони діють нарівні з персонажами-людьми і виступають символами незламного духу українців.

11) Щодо наявності метамодерного «обережного оптимізму» у творах про українське минуле, базоване на історичних травмах або про нинішній військовий час, може виникнути закономірний сумнів. Проте варто зазначити, що ця риса таки репрезентована в сучасних метамодерністських творах. Насамперед оптимізм цей пов'язаний зі сприйняттям часу як безперервної зміни поколінь, де вагу має життя не людини, а нації. Виявом такого оптимізму іноді є образ дитини як продовження роду, нації, життя, — навіть попри страждання або смерті інших людей. На відміну від старшого покоління, чітку національну ідентичність мають юна онука полковника Цілика у романі «Дім для дома» Вікторії Амеліної, племінник соціально апатичного протагоніста роману Сергія Жадана «Інтернат» Саша, — і це дає надію на пропрацювання історичних травм і початок нового життєвого циклу. Проте іноді оптимістичність звучання реалізується через використання образу дитини в парадоксальний спосіб. Наприклад, протагоніст роману Рафєєнка «Петрикор…» хлопчик Петро покінчує життя самогубством, аби його мати позбулася свого викривленого, зумовленого травмою уявлення про реальність. Проголошена ним теза «Війна — це такий час, коли діти гинуть, щоб жили їхні батьки» й використання у фінальній сцені образу птаха, з яким порівнюється Петро, усе ж надає завершенню твору міфопоетичних смислів, які дозволяють роздивитися у ситуації певний потенціал до надії. Варто зазначити, що це використання образу дитини як свідомої викупної жертви заради майбутнього є швидше винятком, аніж закономірністю в сучасній українській літературі. Проте загалом оптимізм українського метамодерну влучно характеризує вжите Олександром Михедом у книзі «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення» (2023) дещо іронічне порівняння долі України з долею біблійного пророка Йова, який усе втратив, але вижив і знову досяг розквіту завдяки своїй вірі.

12) Normcore не є надто поширеним прийомом в українському метамодернізмі, проте існують зразки його використання для реалізації різних художніх функцій. Іноді цей прийом використовується в популярній жанровій літературі, наприклад, для приховування протагоністом статусу секретного агента, як-от у творі «Врятувати березень» Андрія Кокотюхи, або для маскування супергероєм своєї істинної природи, як у романі «Третій фронт» Владислава Івченка. Протагоніст останнього твору (позначеному також використанням ironesty) Владюша Бар-Кончалаба — «найкращий у цій країні фахівець із чудовиськ». Тож він мусить приховувати свою ідентичність, аби чудовись-

ка (які, до речі, служать росії) не змогли його ідентифікувати. Проте подекуди ситуація імітації певної «психологічної норми» таки постає у творах «з високої полиці». Насамперед ідеться про приховування травми — подекуди навіть від самих себе. Наприклад, протагоністка повісті Катерини Бабкіної «Мам, пам'ятаєш?», яка втекла із сестрою-немовлям із окупованого міста, де, імовірно, загинула її мати, на питання, як вона себе почуває, незмінно відповідає, що з нею все нормально. Аж поки одного дня вона не починає неконтрольовано плакати, даючи цим вихід своїй замаскованій травмі. У романі «За спиною» Гаськи Шиян маємо мімікрію трохи іншого характеру: протагоністка, попри своє небажання занурюватися у травмуючу дійсність країни, яка воює, спочатку таки намагається видаватися «такою, як усі» — йде до церкви, спорадично бере участь у благодійних акціях, наприклад, розвозить із приятельками новорічні подарунки дітям військових, але потім покидає вдавати й намагається дати інший вихід тим психологічним проблемам, які таки переживає.

Висновки. Отже, на підставі сказаного вище можемо зробити висновок, що специфіка українського літературного метамодернізму багато в чому визначається суспільними обставинами, в контексті яких розвивається це явище. І домінантним чинником формування феномена є війна росії проти України. Основними рисами метамодернізму як культурно-естетичного явища є осциляція, гіпер-саморефлексивність, потенційність як часопросторова ознака творів, ексцентричність персонажів, ironesty, повернення метанаративів, увага до впливу медій на формування ідентичність, наслідування формальних ознак постмодернізму, культивація занурення у чужий пережитий досвід (прагнення до *ми*), культивація ідей трансгуманізму і Антропоцену, обережний оптимізм і normcore. Можемо резюмувати: попри те, що унікальні історичні передумови формування українського метамодернізму зумовили певні особливості його національного розвитку (зокрема, надзвичайну вагу метанаративів національної ідентичності й потреби пропрацювання пам'яті про травматичне минуле), універсальні ключові ознаки цього явища — прагнення доторку до внутрішнього світу Іншого, гіпер-саморефлексивність, усвідомлення важливості зв'язку людини зі спільнотою — невід'ємно притаманні й українському варіанту цього феномена.

Додаткова інформація. Робота над статтею здійснювалася в межах проєкту «European Times — Transregional Approach to the Societies of Central and Eastern Europe (EUTIM)» (Потсдамський університет).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович, Ю. (2020). *Гріхи наші вірусні*. Zbruč. https://zbruc.eu/node/97028
2. Бабкіна, К. (2016). *Щасливі голі люди*. MeredianCzernowits.
3. Бандровська, О. (2021). Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна Філологія, 134,* 152–164.
4. Вовк, В. (2020). Про новий роман, тугу за Австро-Угорщиною та кіно: Інтерв'ю із Софією Андрухович. WECHE. http://surl.li/nhapt
5. Горіха Зерня, Т. (2019). *Доця*. Білка.
6. Гуменюк, Т. (2019). Культура початку третього тисячоліття: Дискурс нового світовідчуття. *Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2*, 8–11.
7. Гундорова, Т. (2013) *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм* [Монографія] (вид. 2-ге, випр. і доповн). Критика.
8. Дубинянська, Я. (2001*). Олександр Ірванець: «Сьогодні я схильний до епатажу більше, ніж коли-небудь»*. Дзеркало тижня. http://surl.li/mrewy
9. Забужко О. (2022) *Найдовша подорож*. Видавничий дім «Комора».
10. Івченко, В. (2022). *Після 24-го: оповідання, ритмізована проза*. Vichola.
11. Крук, Г. (2021). *Хто завгодно, тільки не я*. Віват.
12. Макарик, А. (2017). *Вікторія Амеліна: «Дім для Дома» — книжка про небезпечну ностальгію*. Слово правди. http://surl.li/nhlsp
13. Малярчук, Т. (2016). *Забуття*. Видавництво Старого Лева.
14. *Олег Шинкаренко: Людина чи реплікант?*. (б.д.). Контур. https://kontur.media/shynkarenko/

15. Павлишин, М. (1998). Воццек Ю. Іздрика. *Сучасність*, (9), 15-33.
16. Рафєєнко, В. (2023). *Мобільні хвилі буття. П'єса*. Видавництво Анетти Антоненко.
17. Харчук, Р. (2008). *Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посібник*. Академія.
18. Чех, А. (2023). *Прірва росте. Кому буде найлегше після війни?*. Gazeta.ua. http://surl.li/mvvjy
19. Шимчишин, М. (2022). Російсько-українська війна і структура відчуття метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*, (19), 57–62.
20. Шиян, Г. (2019). *За спиною*. Вид-во «Ранок»: Фабула.
21. Abramson, S. (2014). *Metamodernism: The basics*. The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html
22. Abramson, S. (2015). *Ten basic principles of metamodernism*. The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html
23. Andersen, L. R. (2019). *Metamodernity: Meaning and hope in a complex world*. Nordic Bildung.
24. Battisti, C. (2022). Falling man and the aesthetics of terrorism. *Pólemos, 16*(2), 347–366. https://doi.org/10.1515/pol-2022-2020
25. Brunton, J. (2018). Whose (meta) modernism?: Metamodernism, race, and the politics of failure. *Journal of Modern Literature, 41*(3), 60–76.
26. Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The right to a narrative: Metamodernism, paranormal horror, and agency in The Cabin in the Woods. In D. Caterine & J. W. Morehead (Eds.), *The paranormal and popular culture* (pp. 42–54). Routledge.
27. Craps, S. (2023). Ecological mourning: Living with loss in the anthropocene. In B. A. Kaplan (Ed.), *Critical memory studies: New approaches* (pp. 69–77). Bloomsbury Academic.
28. Dember, G. (2018). After postmodernism: Eleven metamodern methods in the arts. Medium. http://surl.li/awpwr
29. Dember, G. (2020). *What is metamodernism and why does it matter? Metamodernism and the structure of feeling*. The Side View. http://surl.li/mxlhr Retrieved on 08.10.2023
30. Dumitrescu, A. E. (2014). *Towards a metamodern literature* [Doctoral dissertation, University of Otago].
31. Eshelman, R. (2008). *Performatism, or, the end of postmodernism*. The Davies Group, Publishers.
32. Freinacht, H. (2017). *The listening society: A Guide to metamodern politics, part one*. Metamoderna ApS.
33. Freinacht, H. (2019). *Nordic ideology: A metamodern guide to politics, book two*. Metamoderna ApS.
34. Furlani, A. (2002). Postmodern and after: Guy Davenport. *Contemporary Literature, 43*(4), 709–735.
35. Gibbons, A. (2021). Metamodernism, the anthropocene, and the resurgence of historicity: Ben Lerner's 10:04 and «The Utopian Glimmer of Fiction». *Critique: Studies in Contemporary Fiction, 62*(2), 137–151.
36. Hassan, I. (1986). Pluralism in postmodern perspective. *Critical Inquiry, 12*(3), 503–520.
37. Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. Reassessments in Literature, Theory, and Culture, ed. Klaus Stierstorfer, Walter de Gruyter, 199–212.
38. Huber, I. (2014). *Literature after postmodernism: Reconstructive fantasies*. Springer.
39. Hutcheon, L. (2003). *The politics of postmodernism*. Routledge.
40. James, D., & Seshagiri, U. (2014). Metamodernism: Narratives of continuity and revolution. *PMLA, 129*(1), 87–100.
41. Jameson, F. (2016). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
42. Jeraj, S. (2023) *From the front line of «the world's first cyberwar»*. The New Statesman. http://surl.li/mvtpy
43. McLaughlin, R. L. (2004). Post-postmodern discontent: Contemporary fiction and the social world. *symplokē, 12*(1/2), 53–68.
44. Nealon, J. (2012). *Post-postmodernism: Or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford University Press.
45. Rudrum, D., & Stavris, N. (Eds.). (2015). *Supplanting the postmodern: An anthology of writings on the arts and culture of the early 21st century*. Bloomsbury Publishing USA.
46. Stoev, D. (2022). Metamodernism or metamodernity. *Arts, 11*(5), 91. http://dx.doi.org/10.3390/arts11050091
47. Storm, J. A. J. (2021). *Metamodernism: The future of theory*. University of Chicago Press.
48. Thorn, J. (2006). A manifesto for the new sincerity. Maximum Fun.

https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/
49. Timmer, N. (2010). Do you feel it too?: The post-postmodern syndrome in American fiction at the turn of the millennium. Brill. https://doi.org/10.1163/9789042029316
50. Turner, L. (2011). *Metamodernist manifesto*. Notes on Metamodernism. http://www.metamodernism.org/
51. Turner, L. (2015). *Metamodernism: A brief introduction*. Notes on Metamodernism. http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/
52. Turner, T. (2014). *City as landscape: A post post-modern view of design and planning*. Taylor & Francis.
53. Van den Akker, R. (2017). Metamodern historicity. In R. van den Akker, A. Gibbons, and T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 21–24). Rowman & Littlefield Publishers.
54. Van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2017). Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons, and T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 1–19). Rowman & Littlefield Publishers.
55. Vermeulen, T., & Van Den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture, 2*(1), 5677.
56. Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2018). Utopia, sort of: A case study in metamodernism. In The Futures of the Present: New Directions in (American) Literature (pp. 63–75). Routledge.
57. Wallace, D. F. (1993). E unibus pluram: Television and US fiction. *Review of Contemporary Fiction, 13,* 151–151.
58. Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
59. Zavarzadeh, M. (1975). The apocalyptic fact and the eclipse of fiction in recent American prose narratives. *Journal of American Studies, 9*(1).

REFERENCES

1. Abramson, S. (2014). *Metamodernism: The basics*. The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html
2. Abramson, S. (2015). *Ten basic principles of metamodernism*. The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html
3. Andersen, L. R. (2019). *Metamodernity: Meaning and hope in a complex world*. Nordic Bildung.
4. Andrukhovych, Yu. (2020). *Hrikhy nashi virusni* [Our sins are viral]. Zbruč. https://zbruc.eu/node/97028 [in Ukrainian]
5. Babkina, K. (2016). Shchaslyvi holi liudy [Happy naked people]. MeredianCzernowits. [in Ukrainian]
6. Bandrovska, O. (2021). Realnist yak vyhadka? Poniattia «metamodernizm» i «metamodern» v suchasnomu kulturolohichnomu i literaturoznavchomu dyskursi [Reality as fiction? Concepts of «metamodernism» and «metamodern» in modern cultural and literary discourse.]. *Inozemna Filolohiia, 134,* 152–164. [in Ukrainian]
7. Battisti, C. (2022). Falling man and the aesthetics of terrorism. *Pólemos, 16*(2), 347–366. https://doi.org/10.1515/pol-2022-2020
8. Brunton, J. (2018). Whose (meta) modernism?: Metamodernism, race, and the politics of failure. *Journal of Modern Literature, 41*(3), 60-76.
9. Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The right to a narrative: Metamodernism, paranormal horror, and agency in The Cabin in the Woods. In D. Caterine & J. W. Morehead (Eds.), *The paranormal and popular culture* (pp. 42–54). Routledge.
10. Chekh, A. (2023). *Prirva roste. Komu bude nailehshe pislia viiny?* [The chasm is growing. Who will have the easiest time after the war?]. Gazeta.ua. http://surl.li/mvvjy [in Ukrainian]
11. Craps, S. (2023). Ecological mourning: Living with loss in the anthropocene. In B. A. Kaplan (Ed.), *Critical memory studies: New approaches* (pp. 69–77). Bloomsbury Academic.
12. Dember, G. (2018). After postmodernism: Eleven metamodern methods in the arts. Medium. http://surl.li/awpwr
13. Dember, G. (2020). *What is metamodernism and why does it matter? Metamodernism and the structure of feeling*. The Side View. http://surl.li/mxlhr Retrieved on 08.10.2023
14. Dubynyanska, Ya. (2001). *Oleksandr Irvanets: «Sohodni ya skhylnyi do epatazhu bilshe, nizh koly-nebud»* [Oleksandr Irvanets: «Today I am prone to outrage more than ever.»]. http://surl.li/mrewy Retrieved on 19.10.2023 [in Ukrainian]

15. Dumitrescu, A. E. (2014). *Towards a metamodern literature* [Doctoral dissertation, University of Otago].
16. Eshelman, R. (2008). *Performatism, or, the end of postmodernism*. The Davies Group, Publishers.
17. Freinacht, H. (2017). *The listening society: A Guide to metamodern politics, part one*. Metamoderna ApS.
18. Freinacht, H. (2019). *Nordic ideology: A metamodern guide to politics, book two*. Metamoderna ApS.
19. Furlani, A. (2002). Postmodern and after: Guy Davenport. *Contemporary Literature, 43*(4), 709–735.
20. Gibbons, A. (2021). Metamodernism, the anthropocene, and the resurgence of historicity: Ben Lerner's 10:04 and «The Utopian Glimmer of Fiction». *Critique: Studies in Contemporary Fiction, 62*(2), 137–151.
21. Hassan, I. (1986). Pluralism in postmodern perspective. *Critical Inquiry, 12*(3), 503–520.
22. Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. Reassessments in Literature, Theory, and Culture, ed. Klaus Stierstorfer, Walter de Gruyter, 199–212.
23. Horikha Zernia, T. (2019). Dotsia [Daugter]. Bilka. [in Ukrainian]
24. Huber, I. (2014). *Literature after postmodernism: Reconstructive fantasies*. Springer.
25. Humeniuk, T. (2019). Kultura pochatku tretoho tysiacholittia: Dyskurs novoho svitovidchuttia [The culture of the beginning of the third millennium: the discourse of the new worldview]. *Visnyk Nats. Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv, 2,* 8–11. [in Ukrainian]
26. Hundorova, T. (2013) *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm* [The post-Chernobyl library: Ukrainian literary postmodernism] [A monograph] (2nd ed., corrected and revised). Krytyka. [in Ukrainian]
27. Hutcheon, L. (2003). *The politics of postmodernism*. Routledge.
28. Ivchenko, V. (2022). *Pislia 24-ho: Opovidannia, rytmizovana proza* [After the 24th: stories, rhythmic prose]. Vichola. [in Ukrainian]
29. James, D., & Seshagiri, U. (2014). Metamodernism: Narratives of continuity and revolution. *PMLA, 129*(1), 87–100.
30. Jameson, F. (2016). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
31. Jeraj, S. (2023) *From the front line of «the world's first cyberwar»*. The New Statesman. http://surl.li/mvtpy
32. Kharchuk, R. (2008). *Suchasna ukrainska proza: Postmodernyi period: Navchalnyi posibnyk* [Modern Ukrainian prose: Postmodern period: A study guide.]. Akademiia. [in Ukrainian]
33. Kruk, H. (2021). *Khto zavhodno, tilky ne ya* [Anyone but me]. Vivat. [in Ukrainian]
34. Makaryk, A. (2017). *Victoria Amelina: «Dim dlia Doma» — knyzhka pro nebezpechnu nostalhiiu»* [Victoria Amelina: Home for a Home» is a book about dangerous nostalgia.]. Slovo pravdy. http://surl.li/nhlsp [in Ukrainian]
35. Maliarchuk, T. (2016). *Zabuttia* [Oblivion]. Vydavnytstvo Staroho Leva. [in Ukrainian]
36. McLaughlin, R. L. (2004). Post-postmodern discontent: Contemporary fiction and the social world. *symplokē, 12*(1/2), 53–68.
37. Nealon, J. (2012). *Post-postmodernism: Or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford University Press.
38. *Oleh Shynkarenko: Liudyna chy replikant?* [Oleg Shinkarenko: Human or replicant]. (n.d.). Kontur. https://kontur.media/shynkarenko/ [in Ukrainian]
39. Pavlyshyn, M. (1998). Votstsek Yu. Izdryka [Yu. Izdryk's Votstsek]. *Suchasnist,* (9), 15–33. [in Ukrainian]
40. Rafieienko, V. (2023). *Mobilni khvyli buttia. P'iesa* [Mobile waves of being. A play]. Anetta Antonenko Publishing House. [in Ukrainian]
41. Rudrum, D., & Stavris, N. (Eds.). (2015). *Supplanting the postmodern: An anthology of writings on the arts and culture of the early 21st century*. Bloomsbury Publishing USA.
42. Shyian, H. (2019). *Za spynoiu* [Behind the back]. «Ranok» Publications: Fabula. [in Ukrainian]
43. Shymchyshyn, M. (2022). Rosiisko-ukrainska viina i struktura vidchuttia metamodernizmu [The Russian-Ukrainian war and the structure of metamodernism]. *Suchasni Literaturoznavchi Studii*, (19), 57–62. [in Ukrainian]
44. Stoev, D. (2022). Metamodernism or metamodernity. *Arts, 11*(5), 91. http://dx.doi.org/10.3390/arts11050091
45. Storm, J. A. J. (2021). *Metamodernism: The future of theory*. University of Chicago Press.

46. Thorn, J. (2006). A manifesto for the new sincerity. Maximum Fun. https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/
47. Timmer, N. (2010). Do you feel it too?: The post-postmodern syndrome in American fiction at the turn of the millennium. Brill. https://doi.org/10.1163/9789042029316
48. Turner, L. (2011). *Metamodernist manifesto*. Notes on Metamodernism. http://www.metamodernism.org/
49. Turner, L. (2015). *Metamodernism: A brief introduction*. Notes on Metamodernism. http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/
50. Turner, T. (2014). *City as landscape: A post post-modern view of design and planning*. Taylor & Francis.
51. Van den Akker, R. (2017). Metamodern historicity. In R. van den Akker, A. Gibbons, and T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 21–24). Rowman & Littlefield Publishers.
52. Van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2017). Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons, and T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (pp. 1–19). Rowman & Littlefield Publishers.
53. Vermeulen, T., & Van Den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture, 2*(1), 5677.
54. Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2018). Utopia, sort of: A case study in metamodernism. In The Futures of the Present: New Directions in (American) Literature (pp. 63–75). Routledge.
55. Vovk, V. (2020). *Pro novyi roman, tuhu za Avstro-Uhorshchynoiu ta kino. Interviu iz Sofiieiu Andrukhovych* [About the new novel, longing for Austria-Hungary and cinema: Interview with Sofia Andruhovich]. WECHE. http://surl.li/nhapt [in Ukrainian]
56. Wallace, D. F. (1993). E unibus pluram: Television and US fiction. *Review of Contemporary Fiction, 13,* 151–151.
57. Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
58. Zabuzhko O. (2022) *Naidovsha podorozh* [The longest journey]. «Komora» Publishing House. [in Ukrainian]
59. Zavarzadeh, M. (1975). The apocalyptic fact and the eclipse of fiction in recent American prose narratives. *Journal of American Studies, 9*(1).