

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2025.1\(43\).346338](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2025.1(43).346338)

УДК 130.2

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

МЕТАМОДЕРНІ ОСЦИЛЯЦІЇ: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКРАЛЬНОГО В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ХХІ СТОЛІТТЯ

Текст аналізує сучасні режисерські підходи в контексті метамодерної естетики та їхній вплив на формування нових сценічних мов. У центрі уваги – поєднання чуттєвості, інтелектуальної багатозначності та гри з межами реального й умовного. Розглядається специфіка постановочних стратегій, що тяжіють до синтезу образів, багаторівневих смислів та емоційної залученості глядача. Порівняння різних митців дозволяє простежити, як метамодерний метод стає інструментом оновлення театральної форми. Текст підкреслює важливість діалогу між глядачем і твором, що постає як простір колективного переживання та когнітивного співтворення. У підсумку робиться висновок про необхідність подальшого осмислення метамодерного досвіду, який формує нову парадигму сценічної чуттєвості в ХХІ столітті.

Ключові слова: метамодерн, нова релігійність, режисура, сценічна мова, естетика, інтерпретація, глядацький досвід, театральна форма, багатозначність.

Остання третина ХХ століття позначилася зростанням усвідомлення гострої потреби в переосмисленні та радикальному перегляді домінуючих модерністських парадигм, які тривалий час визначали інтелектуальний та культурний розвиток Заходу. Занепад віри у великі наративи, кризові явища в гуманітарному знанні та зміна соціокультурних структур спричинили появу принципово нового типу гуманітарного й художнього мислення, який отримав назву постмодерну. Від 1960-х років і до завершення ХХ століття постмодерністський дискурс, спрямований на деконструкцію усталених систем мислення, культурних ієрархій та традиційних форм репрезентації, перетворився на провідний інтелектуальний мейнстрім [Бодріяр 2004; Джеймсон 2008; Ліотар 2004].

Однак уже на початку ХХІ століття в суспільстві поступово формується відчуття втоми від постмодерністської стратегічної настанови на тотальну іронію, фрагментацію та нескінченну деконструкцію. Все більше дослідників і митців почали висловлювати розчарування наслідками «епохи руйнації», зокрема тим, що постмодерн, піддаючи сумніву саму можливість суб'єктності, фактично сприяв розмиванню уявлень про людську відповідальність, автономію та цілісність буття. Концепція «смерті суб'єкта» стала своєрідною кульмінацією цього процесу: уявлення про людину як носія єдиної, стабільної ідентичності було демонтоване, а людське існування дедалі частіше осмислювалося як гра, симуляція або безперервне медійне шоу. Така низка «смертей» – суб'єкта, автора, історії, реальності – зрештою

створила враження, що постмодерн розчинив саму можливість смислу в нескінченному вирі ігрових практик та взаємних інтерпретацій.

У гуманітарному дискурсі початку ХХІ століття постала нагальна потреба у формуванні нового позначення реальності, зокрема художньої, яке б змогло подолати спадщину радикального постмодерністського скепсису та повернути культурі здатність до конструювання смислів. Дискусії, що розгорнулися в академічному середовищі, породили значну кількість термінів, покликаних означити нову культурну парадигму. Пропонувалися варіанти на кшталт «постпостмодерну», який мав би фіксувати сам факт переходу за межі постмодернізму, або ж зверталися до понять, запозичених із художніх практик 1930-х років, таких як «нова предметність» чи «нова об'єктність».

Серед різноманіття термінологічних пропозицій особливо вагомим виявилось поняття «метамодерн», уведені нідерландськими дослідниками Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван ден Аккером [Vermeulen, Akker van den 2010; Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017]. Цей термін пропонує концептуальну рамку, здатну описати культурну ситуацію початку ХХІ століття як синтез елементів модернізму й постмодернізму, що поєднує критичність із прагненням до нової ширості, іронію з пошуком смислу, а дистанціювання – з бажанням емоційної та екзистенційної залученості. Саме тому «метамодерн» сьогодні розглядається як одне з найбільш вдалих і продуктивних означень сучасного етапу розвитку культурної свідомості [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017].

Приставка *мета-* (грец. *meta-*) у своєму первинному етимологічному значенні охоплює широку семантичну гаму: «слідування за чимось, після чого-небудь», «перебування між певними явищами або станами», «перехід від одного місця чи стану до іншого», а також «проміжок у просторі чи часі». Така багатовимірність значення не є випадковою, адже вона віддзеркалює специфіку світоглядних пошуків, закладених у самій концепції метамодерну. Уже на рівні морфології терміну простежується ключовий принцип цієї культурної парадигми – принцип *коливання*, або *осциляції*, що передбачає перебування між полюсами, постійний рух, перехідність та відкритість до множинності інтерпретацій.

Саме з лінгвістичної природи приставки *meta-* впливає одна з основних онтологічних характеристик метамодерну – його феноменологічна нестабільність, відсутність фіксованої точки, що дозволяє перебувати одночасно «після» й «між». Ця проміжність не є ознакою хаосу чи невизначеності; навпаки, вона конститує специфічний спосіб мислення й переживання реальності, у якому можливе співіснування протилежних емоційних, етичних та естетичних модусів.

У філософському дискурсі метамодерну традиційна діалектична модель, заснована на логіці синтезу протилежностей, зазнає концептуального перегляду. На зміну їй приходить ідея *осцилювання* – процесу безперервних коливань між полюсами модерного та постмодерного

досвіду. Якщо діалектика передбачає подолання суперечності через її зняття в синтезі, то метамодерн пропонує альтернативний спосіб мислення: суперечність не ліквідується, а зберігається як умова розвитку, як динамічний простір між можливостями. Таким чином, осциляція постає не як прояв нестійкості, а як головний механізм культурного самооновлення.

У цьому сенсі метамодерн можна розглядати як чутливий інструмент опису сучасності, де граничні стани не заперечують один одного, а існують у взаємному тяжінні. Коливання між ними стає актом пізнання, унаслідок якого відкривається можливість нової ширості, нового емоційного й інтелектуального досвіду, що долає як модерністську жорсткість, так і постмодерну іронічну відстороненість.

Метамодерн кардинально відмежовується від попередніх культурних парадигм – модерну та постмодерну, хоча водночас логічно походить із них, успадковуючи їхні концептуальні здобутки та суперечності. У межах цієї парадигми відсутнє нормативне прагнення до встановлення універсального зразка або канонічної моделі розвитку культури, притаманне модерністським проектам. Метамодерн не проголошує імперативу «має бути саме так», натомість формулює більш гнучку, ситуативну настанову, яку умовно можна виразити девізом «на даний момент правильно саме так». Інакше кажучи, метамодерн не встановлює жорсткої телеології, а фіксує спосіб світосприйняття, що адаптується до мінливих умов сучасності.

Однією з ключових властивостей метамодерну є його принципове *коливання* між модерністським і постмодерністським полюсами. З одного боку, модерн із його вірою в раціональність, структурованість, нормативність і позитивного героя задає орієнтири порядку, системності та соціальної відповідальності. З іншого боку, постмодерн, який прагнув деконструкції будь-яких універсалістських моделей та ієрархій, утверджував іронію, гру, фрагментарність та фігуру бунтаря як центрального суб'єкта культурної дії. Метамодерн, натомість, утворює динамічний простір між цими крайнощами: це простір одночасного тяжіння до правил і до їх заперечення, до структури й анархії, до ширості й іронії.

Однією з концептуальних ознак метамодерну є прагнення до *нової ширості* – емоційної відкритості, яка відновлює довіру до особистісного переживання та здатності до творення сенсів. На відміну від постмодерної іронії, що часто набувала характеру саркастичного дистанціювання від реальності, метамодерна іронія є м'якшою, «втомленою», такою, що не заперечує ширість, а співіснує з нею. У цьому сенсі метамодерн не відмовляється в цілому від постмодерної критики, але трансформує її, створюючи підґрунтя для відновлення віри в емоційність, етичність і творче начало [Ганнусенко 2021].

Метамодерні автори нерідко застосовують тактику уникнення чітких значеннєвих фіксацій, що пояснюється самою природою метамодерного мислення, орієнтованого на рухливість і множинність. Через це апологети метамодерну часто пропонують різні, інколи суперечливі інтерпретації, які

не формують єдиної загальнообов'язкової системи. Така невизначеність не є недоліком, а навпаки – засвідчує відкритість метамодерної парадигми до подальших трансформацій та інтелектуального розвитку.

Серед найважливіших постулатів метамодерну можна виокремити акцент на автентичності особистості. Герой доби метамодерну – це індивід, який прагне бути собою, не наслідуючи нав'язаних моделей поведінки й не підмінюючи власну суб'єктивність готовими шаблонами. Він намагається переживати емоції чесно, визнавати свої успіхи та поразки без удаваності, не очікувати від світу надмірних гарантій і не зобов'язувати себе та інших обіцянками, які неможливо виконати. Життя постає перед ним як своєрідна антагоністична гра, яку можна осмислити або як взаємодію із взаємною вигодою, або як конфлікт сторін, де є переможець і переможений. Проте в обох випадках важливо, що метамодерн не розчиняє антагонізм, а визнає його продуктивність.

Обидві парадигми – постмодерн та метамодерн – визнають умовність правил. Однак метамодерн додає принципово нову оптику: навіть умовних правил усе ж варто дотримуватися, оскільки вони забезпечують мінімальний рівень стабільності системи. Іронія, властива метамодерну, не спрямована на руйнування стабільності, а радше на критичне її осмислення без повної відмови від порядку.

У підсумку метамодерн можна розглядати як культурний режим, що поєднує взаємно протилежні імпульси та формує новий тип чутливості, заснований на складній комбінації раціональності й емоційності, щирості та дистанції, цілісності та фрагментарності. Це не синтез, не компроміс, а саме *осциляція*, рух у проміжному просторі, що дозволяє сучасній людині орієнтуватися в умовах нестабільності та багатозначності сучасного світу.

Таким чином, якщо метамодерн успадковує низку засадничих інтенцій постмодернізму, то робить це не шляхом прямого копіювання чи радикального заперечення, а шляхом їх пом'якшення, переосмислення та делікатного спрямування у бік конструктивної реконструкції. Постмодерністське руйнування великих наративів, тотальної іронії та деконструкції не відкидається, проте в метамодерні воно нібито втрачає свою агресивну загостреність і трансформується у прагнення віднайти нові форми смислоутворення після розпаду попередніх структур.

Метамодерн можна розглядати як своєрідний соціокультурний майданчик, у межах якого цінність набуває не однорідність, а максимальна множинність, різноманіття та співприсутність різних перспектив. Успіх у цьому контексті пов'язується не з об'єднанням за принципом подібності – спільного досвіду, поглядів чи ідентичностей, – а з формуванням спільнот, які базуються на рівності різних учасників. Саме відмінність, непередбачуваність і навіть певна «чужість» стають ресурсом для створення нових смислів.

Поєднання різного, взаємодія з іншим, з тим, що виходить за межі звичного або легко зрозумілого, утворює одну з ключових концептуальних

засад метамодерної чуттєвості. Робота з незрозумілим – це не лише спроба подолати відчужене чи хаотичне, але й стратегія вироблення нових форм культурної взаємодії, у яких протилежності не знищують одна одну, а співіснують у динамічному напруженні. Саме завдяки такому взаємному тяжінню й відштовхуванню виникає простір для інноваційних моделей мислення, соціальної організації та творчої практики, що й визначає особливу продуктивність метамодерну як культурної і мистецької парадигми.

Зазначені трансформації в культурному полі виявили себе у всьому спектрі сучасних мистецьких практик, формуючи складні, а подекуди й парадоксальні смислові перетинання, що особливо виразно проступають під час інтерпретації сакральних тем і мотивів. Нові підходи до осмислення релігійного наративу простежуються як у літературі, так і в театрі, кінематографі та образотворчому мистецтві, де традиційні форми і канони поєднуються з експериментальними засобами виразності, створюючи оновлений контекст для духовної проблематики.

Показовим прикладом такого типу художнього мислення є живописне полотно сучасного колумбійського митця Фернандо Ботеро – «Кардинал, який поспішає на екуменічний конгрес». Сам факт експонування цього твору у Музеї сучасного релігійного мистецтва, що входить до музейного комплексу Ватиканські музеї, уже створює характерний для метамодерного мислення контекст. На рівні візуальної риторики поєднання іронічно забарвленої назви та змісту полотна з канонічною серйозністю традиційних релігійних сюжетів генерує ефект багаторівневого семантичного роздвоєння.

Саме ця напруга між профанним і сакральним, між іронією й щирістю, між художнім жартом і глибинною духовною інтенцією створює те «коливання» (осцилювання) сенсів, яке є визначальним для естетики метамодерну. У цьому випадку твір Ботеро не заперечує канонічності церковної традиції, але й не приймає її беззастережно. Він пропонує нову оптику сприйняття, у межах якої релігійні символи стають відкритими для діалогу з сучасністю, а художня іронія набуває статусу інструмента критичного, але не руйнівного переосмислення (Див.: [Botero 2010]). Таким чином, полотно митця перетворюється на яскравий приклад того, як у межах метамодерної культури сакральне й сучасне можуть співіснувати не через конфлікт, а через динамічну взаємодію, що постійно відтворює нові смисли.

Показовою артикуляцією метамодерних наративів у сучасному мистецтві стають актуальні інтерпретації біблійних та міфологічних сюжетів, у яких сакральна традиція зазнає осмисленої реконфігурації відповідно до нової чуттєвості. Одним із промовистих прикладів такого підходу є постановка режисера Ромео Кастеллунчі «Реквієм Моцарта», представлена на фестивалі оперного мистецтва Festival d'Aix-en-Provence у 2019 р. У цьому сценічному проєкті митець звертається до унікального поєднання біблійної образності та філософських рефлексій над природою життя, що постає одночасно як процес безперервного згасання і відродження.

У запропонованій режисером концепції ключовою ідеєю стає відмова від лінійної темпоральності, що є характерною рисою багатьох його вистав та перформансів. На відміну від традиційної оперної драматургії, постановка вибудовується як послідовність самостійних візуальних картин, що римуються із номерною структурою партитури Моцарта, але не утворюють наративної цілісності. Початкова сцена – німий перехід старої жінки в інший стан буття – набуває символічного статусу своєрідного «прологу смерті», тоді як фінальний епізод із самотнім немовлям на порожній сцені репрезентує «епіфанію народження». У такий спосіб режисер обертає логіку музичного твору навспак, демонструючи циклічність часу як приховану структуру існування, де смерть і життя не протиставляються, а постають різними фазами єдиного процесу.

Особливої уваги заслуговує естетика сценічних образів, що використовує принципи метамодерного осцилювання. Візуальні рішення поєднують величчє й тендітне, піднесене й тілесне, світло і темряву, формуючи напружений простір між постійністю вічного та руйнівною силою часу. Саме це коливання між двома онтологічними полюсами створює емоційну та інтелектуальну рамку для сприйняття спектаклю, де краса постає нерозривно пов'язаною зі смертю, а рух до згасання виявляє у собі парадоксальний потенціал оновлення.

Одним із найбільш концептуально вагомих елементів постановки є «Атлас великих втрат» – меморіальний ряд, що з'являється на заднику сцени у вигляді переліку імен, дат та знакових понять, які позначають втрати в царині культури, науки, етики та природи. Його структура навмисно неповна й вибіркова, що позбавляє перелік моральної доктринерськості та підкреслює відкритість процесу згасання. Атлас обривається на даті самої прем'єри, ніби натякаючи на те, що втрата – це нескінченний рух, що продовжується і після завершення вистави. Проте в цьому ж обірваному русі режисер закладає й обнадійливий момент: продовження списку можливе лише за умови подальшого руху життя.

У такий спосіб постановка принципово порушує традиційну умову – наявність завершеної історії або фабули, що визначає сприйняття твору. Натомість режисер принципово скасовує постать всемогутнього авторського суб'єкта, відмовляючись диктувати глядачеві «правильні» смисли та очікувані логічні переходи. Глядачеві пропонується акт радикальної інтерпретаційної свободи, у межах якої він сам формує свій асоціативний ряд, наділяючи кожен сцену власними конотаціями. Цей жест не є проявом постмодерної фрагментарності чи іронії; навпаки, він відповідає метамодерній установці на відновлену щирість і відкритість, де емоційний досвід стає не менш значущим за інтелектуальний.

Подальший аналіз постановки дає змогу побачити, що її естетична побудова ґрунтується на послідовному вибудовуванні складної системи символічних образів, які функціонують не як ілюстрації до музичного тексту, а як автономні смислові вузли. Художнє рішення сцени постійно тяжіє до

мінімалістичного середовища – оголений простір, скупі декорації, точкове освітлення – створюють атмосферу відчуження та метафізичної тиші. Проте ця зовнішня «порожнеча» наповнена внутрішньою напругою, адже кожен предмет і кожна дія мають характер знаку, що несе на собі відбиток екзистенційної ваги.

Важливим елементом сценічного висловлювання стає робота з тілом. Виконавці не просто рухаються згідно з хореографічним малюнком – їхня пластика формує самостійну мову, за допомогою якої розкривається тема крихкості людського існування. Рухи уповільнені, часто майже статичні, що дозволяє глядачеві «прочитувати» фізичну присутність на сцені як постійне нагадування про неминучість часу. У деяких епізодах акторські тіла з'являються в різних стадіях виснаження або трансформації, що підкреслює образ життя як явища, де зростання і руйнація нерозривно переплетені.

Звуковий простір постановки – ще один важливий пласт її художньої мови. Він зберігає зв'язок із партитурою, але містить численні «зсуви» та «порожнини», які створюють відчуття неповноти, браку, втрати. Посилення тиші між музичними номерами набуває статусу окремого драматургічного жесту: тиша стає формою мовлення, способом нагадати про те, що не все доступне людському слуху чи розумінню. У цьому контексті звучання трактується не як головний носій смислу, а як одна з рівноправних частин цілісного символічного простору.

Особливу увагу привертає сценічне трактування теми смерті. Вона не подається ні як абсолютний кінець, ні як метафізичний перехід; радше вона постає як невід'ємний елемент космічної рівноваги. У постановці смерть не демонструється, а радше «проговорюється» через образи зникнення: згасання світла, розчинення фігур, підкреслене уповільнення дії. Ця поетика зникання співзвучна темі великих утрат, які фіксуються в меморіальному переліку, – утрат не стільки матеріальних, скільки духовних, культурних, антропологічних.

У свою чергу, образ немовляти в фіналі вистави набуває значення символу не лише народження, а й відкритості перед майбутнім. Дитина постає не як сентиментальна метафора, а як «структурна порожнеча», у яку може бути вкладений потенціал нових сенсів. Вона виступає естетичним еквівалентом метамодерного жесту: невинність без наївності, початок без запевнення в успіху, можливість без гарантії. Саме ця багатозначність перетворює фінал вистави на кульмінацію не за рахунок драматичного розвитку, а через емоційно-інтелектуальний резонанс, що відгукується у свідомості глядача.

Жанрова природа сценічного твору також порушує усталені кордони між оперою, перформансом і філософським есе. Відсутність чіткої фабули, постійний рух від конкретного до абстрактного, символічні елементи, які не закріплені за певним значенням, – усе це формує унікальний гібридний формат. Він не лише демонструє відмову від жорсткої авторитарної

режисури, але й відкриває простір для метамодерної співтворчості, у якій глядач не стільки спостерігає, скільки співучасно вибудовує смисли.

У підсумку сценічний проєкт постає як комплексне дослідження меж людської чуттєвості та інтелектуальної здатності досягнути феномен життя. Він не пропонує відповіді, не формує чіткого висновку, але створює умови для досвіду, в якому кожен глядач стає учасником тривалого духовного та естетичного процесу. Така відкрита структура повністю відповідає метамодерній естетиці, що прагне поєднати щирість і критичність, піднесення і сумнів, пафос і спокійне споглядання.

Таким чином, постановка «Реквієму» постає не лише як сценічне осмислення музичного тексту, але й як філософсько-естетичний маніфест метамодерної чуттєвості, у якому життя й смерть, кінець і початок, руйнування і творення розглядаються як взаємопов'язані виміри людського існування.

Сучасна хореографічна постановка Джона Ноймаєра на музику «Пристрасті за Матвієм» І. С. Баха відкриває можливість по-іншому інтерпретувати традиційний біблійний текст, вписуючи його в координати метамодерної чуттєвості. По-перше, показовим є саме місце дії: вистава відбувається у протестантському храмі в Гамбурзі, що не лише накладає обмеження на сценічні прийоми, а й формує особливу атмосферу взаємодії мистецтва і сакрального простору. Архітектоніка храму, його вертикальні лінії, природна акустика і відсутність «театральної» рамки зумовлюють лаконічність та графічну чіткість сценографії, хореографії та загальної образної ряду. У цій стриманості виявляється парадоксальна свобода: художнє висловлювання стає максимально відкритим, пропонуючи глядачеві широке поле для множинних інтерпретацій та індивідуальних смислових траєкторій.

По-друге, традиційний біблійний текст у Ноймаєра втрачає підпорядкованість єдиному догматичному прочитанню. Балет не відтворює канонічний наратив буквально, але й не прагне до постмодерної руйнації сенсів чи іронічної дистанції, характерної для театру кінця ХХ століття. Навпаки, він пропонує простір для специфічної метамодерної осциляції – руху між деконструкцією та новою щирістю, між критичністю та прагненням до цілісності. Саме тому Бахівські хорали і євангельський сюжет тут функціонують як відкриті символічні структури, здатні резонувати з сучасним досвідом, не втрачаючи власної сакральної ваги.

По-третє, таке режисерське та хореографічне трактування радикально змінює мікрокосм танцю. Рух у Ноймаєра перестає бути статичним або жорстко регламентованим, як у класичному балеті, де тіло танцівника існує в режимі суворой дисципліни, досконалої покори та невидимого насилля над собою. У цій традиції танець справді наближається до структур закритих релігійних спільнот, де порядок та ієрархія визначають кожен жест. Натомість у «Пристрастях за Матвієм» танець набуває гнучкості, тілесної

природності, людської вразливості. Рух стає мовою не стільки досконалості, скільки співпереживання, чуттєвого пошуку, етичної рефлексії.

Художнє висловлювання Ноймаєра зі свободою ставлення до біблійного й музичного текстів, з відчутною відкритістю до сумніву і співтворчості глядача, корелює, на наш погляд, із сучасним станом нової релігійності – такої, що відмовляється від авторитарних структур і натомість зосереджується на процесуальності віри, особистому духовному досвіді, екзистенційній широті. У цьому сенсі балет Ноймаєра стає не лише переосмисленням християнського сюжету, але й метафорою сучасного духовного пошуку, який рухається між традицією та оновленням, між спадкоємністю та внутрішньою свободою.

Особливої уваги потребує те, як Ноймаєр вибудовує взаємодію між тілом танцівника та музикою Баха, адже саме цей діалог стає ключем до нового осмислення біблійного сюжету. Бахівська музика, сповнена внутрішньої архітектоніки, драматичної напруги і водночас просвітленої гармонії, у постановці не слугує лише структурним каркасом. Вона функціонує як живий організм, на який реагує кожне тіло на сцені. Танець не ілюструє музику і не «супроводжує» її; він іде поруч з нею як рівноправний співрозмовник. В окремих сценах музика ніби продовжує рух, а рух – музику, створюючи відчуття єдиної поліфонічної форми, де тілесне та звукове перебувають у стані нерозривної єдності.

Це поєднання створює ефект своєрідної «внутрішньої проповіді» – не тієї, що промовляється словами, а тієї, що вибудовується у пластичному жесті, у зміні світла, у ритмі подиху танцівників. Ноймаєр працює не зі строкатими сценічними образами, а з мінімальними, часто майже аскетичними засобами, через які підкреслює духовне напруження моменту. Така естетика перегукується з протестантською традицією внутрішньої молитви, зосередженості, етичної саморефлексії – але водночас вона залишається абсолютно сучасною у своїй відкритості та недогматичності.

Важливою рисою постановки є і те, як змінюється функція спільноти на сцені. Хор, ансамбль та солісти не існують у жорсткій вертикалі, як це часто буває в класичних інтерпретаціях сакральних сюжетів. Натомість вони утворюють рухливу, напівімпровізаційну структуру, де межі між індивідуальним та колективним постійно зміщуються. Спільнота не нав'язує правил – вона підтримує, акумулює енергію, водночас залишаючи місце для особистої драми кожного учасника. У цьому можна побачити паралель до сучасних форм релігійності, які не ґрунтуються на суворих інституційних моделях, а на горизонтальних зв'язках, діалозі, відкритості та свободі вибору.

Не менш важливо й те, як постановка осмислює тему страждання, ключову для пасіонального жанру. У Ноймаєра страждання позбавлене патетики та театральної декларативності. Воно постає як внутрішній етичний досвід, що виявляється в тілесній уразливості, у крихкості руху, у раптових зламах танцювальної лінії. Через таке трактування «Пристрасті за Матвієм»

набувають універсального виміру: страждання Христа осмислюється не як виключна подія, а як архетип людської здатності до співпереживання, жертвовності та внутрішньої трансформації.

Цей підхід особливо резонує з метамодерною чуттєвістю, де відмова від іронічної дистанції поєднується з усвідомленням складності світу. Ноймаєр не прагне повернути глядача до традиційного релігійного досвіду, але й не руйнує його. Він пропонує рух між полюсами – коливання між сумнівом і вірою, раціональністю й інтуїцією, тілесним і духовним. Саме в цьому метамодерному коливанні виникає нова форма естетичної та духовної чутливості, у якій танець стає простором для глибокої етичної рефлексії.

У фіналі постановки відчуття завершеності не досягається через розв'язання чи катарсис у традиційному сенсі. Навпаки, залишається відкрита структура, яка запрошує глядача продовжувати внутрішній рух уже поза межами храму. Завдяки цьому «Пристрасті за Матвієм» Ноймаєра постають не як реконструкція минулого, а як живий, актуальний жест духовного пошуку, що співзвучний сучасній культурі та її прагненню поєднати віру з індивідуальною свободою, традицію – з особистим досвідом, сакральне – з тілесним і людським.

Порівнюючи режисерську оптику Ноймаєра з підходом Ромео Кастеллуччі та інших митців, що працюють у метамодерній парадигмі, можна побачити характерні спільні риси й важливі відмінності, які дозволяють зрозуміти ширший контекст сучасних інтерпретацій сакральних сюжетів. Кастеллуччі, з його схильністю до монументальної візуальності, радикальних образів і часто провокативної тілесності, працює зі Святим Писанням як із простором травми, стирання, руйнації та потенційного відродження. Його сценічні рішення створюють ефект «порожнечі, що говорить», надаючи глядачеві можливість пережити стан граничної уразливості перед великими космічними та історичними силами. У постановці «Реквієму» Моцарта цей підхід проявляється максимально: смерть і життя зливаються у нескінченний цикл, де людина – лише мить, але водночас ця мить має абсолютну вагу. Кастеллуччі у своїх роботах часто демонструє традиційну сюжетність, відмовляється від лінійних наративів і пропонує видіння світу, де сенси народжуються у самій тканині візуального.

На протипагу цьому Ноймаєр, хоча й розділяє метамодерну недогматичність і відкритість, працює з іншим художнім інструментарієм. Він використовує пластичність руху, людське тіло й музику як засоби не стільки руйнування, скільки делікатного переозначення традиційних форм. Якщо Кастеллуччі тягнє до сублімації естетичного в метафізичне через шок, тишу й контраст, то Ноймаєр обирає шлях внутрішнього діалогу: у нього метафізика народжується з гармонії й співприсутності, з діалогу тіла й музики, з можливості інтимно пережити сакральний досвід без декларативності.

У цьому сенсі Ноймаєр ближчий до таких митців, як Роберт Вілсон чи Піна Бауш, які також працюють із сакральними темами через естетику

тілесної призми, ритмічної повторюваності та пластичного жесту. Вілсон, наприклад, у своїх постановках створює своєрідну «медитативну архітектоніку часу», де мінімалістичні світлові та рухові структури стають основою для відкритих інтерпретацій. Бауш, своєю чергою, переводила релігійні й міфологічні сюжети у площину людського емоційного досвіду, уникаючи ілюстративності та дозволяючи глядачеві самотужки вибудовувати смисли.

Ноймаєр поєднує елементи цих підходів, але вносить додатковий рівень – роботу з тілом як із простором етичної свободи. У його трактуванні сакральні сюжети стають не лише об'єктом естетичної рефлексії, а й можливістю говорити про сучасну людину: її крихкість, пошук рівноваги, прагнення бачити у власному стражданні не лише трагедію, а й можливість внутрішнього оновлення. Саме тому його «Пристрасті за Матвієм» функціонують у метамодерній логіці осциляції: між традицією й інновацією, між вірою та сумнівом, між особистим болем і спільнотою солідарністю.

У результаті стає видно, що обидва режисери – і Кастеллуччі, і Ноймаєр – пропонують моделі нової релігійності, проте роблять це різними шляхами. Кастеллуччі радше оголює порожнечу й запрошує до зустрічі з духовним через досвід екзистенційного розламу. Ноймаєр, навпаки, будує простір, де сакральне народжується у тендітній взаємодії музики й тіла, руху й тиші, індивідуальної присутності та колективної пам'яті. І саме в цьому різноманітті стратегій – у цій множинності художніх підходів, які не знищують традицію, але й не залишають її непорушною – найяскравіше виявляється метамодерний підхід до інтерпретації біблійних сюжетів.

Загальні висновки

Аналіз культурних трансформацій від другої половини XX століття до початку XXI століття демонструє поступовий, але принциповий перехід від модерністської нормативності та постмодерністської тотальної деконструкції до метамодерністської парадигми осциляції. Метамодерн постає як культурна логіка, що одночасно зберігає естетичну чутливість модерну та критичну дистанцію постмодерну, проте відмовляється від їхніх крайнощів. Він не пропонує жорстких нормативних моделей і не наполягає на повній відмові від смислів; натомість відкриває простір для рухливого, коливального стану між щирістю та іронією, традицією та інновацією, емоційністю та аналітичністю.

У цій парадигмі особистість повертає собі суб'єктність, відповідальність та здатність до автентичного переживання. Метамодерн не нав'язує ідеалу, але дає змогу сформувати етичне ставлення до світу через переживання власної крихкості, співпричетності та відкритості Іншому. Саме тому одним із ключових принципів метамодерну стає здатність працювати з «іншим» та «незрозумілим», приймати множинність і різноманітність як джерело нового сенсу.

У сфері мистецтва це проявляється в глибоких змінах інтерпретацій сакральних сюжетів. Візуальні та перформативні практики художників і

режисерів – від живопису до театру й хореографії – демонструють нову культурну чутливість, яка поєднує повагу до духовної традиції з прагненням осмислити її з позиції сучасного досвіду. Іронічні жесті співіснують із щирим пошуком метафізичної опори, а деконструкція – з можливістю нової релігійності, позбавленої догматичності, але не позбавленої сенсу.

Порівняння режисерських підходів демонструє різні модули метамодерного мислення: від радикальної візуально-екзистенційної мови Кастеллуччі, що відкриває простір сакрального через досвід втрати та розламу, до пластично-інтимного стилю Ноймаєра, який вибудовує духовність через тілесність, музичність і внутрішній діалог. Ці стратегії, попри відмінності, об'єднані спільним принципом: вони більше не руйнують традицію, але й не відтворюють її буквально, а пропонують рухливу зону між визначеністю та відкритістю – типологічний простір метамодерної осциляції.

Таким чином, метамодерн можна розглядати як культурний стан, що реагує на кризу постмодерної іронії та виснаження деконструктивних практик. Він постає відповіддю на потребу сучасного суспільства у відновленні смислів, у поверненні до етичності, емпатії та щирості, але з урахуванням досвіду фрагментації й множинності, яким позначене сьогодення. Мистецькі практики демонструють, що саме в режимі коливання – між вірою та сумнівом, іронією та емоційністю, традицією та новаторством – народжується новий спосіб осмислення світу, що відповідає духовній і культурній чутливості нашої доби.

Список використаної літератури

- Бодріяр, Ж. (2004) *Символічний обмін і смерть*, Київ, Основи, 249 с.
- Ганнусенко, О. (2021) *Мнемонічні структури сучасного мистецтва: від постмодерну до метамодерну*, у: *Культурологічний журнал*, № 2, сс. 34–48.
- Джеймисон, Ф. (2008) *Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму*, Київ, Курс, 2008, 502 с.
- Ліотар, Ж.-Ф. (2004) *Стан постмодерну*, Київ, Вид-во Соломії Павличко «Основи», 231 с.
- Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. (2017) *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*, Bloomsbury Publishing PLC, 371 p.
- Botero, F. (2006) *Botero: Abu Ghraib and Other Works*, New York, Prestel, 109 p.
- Vermeulen, T., Akker, R. van den. (2010) *Notes on metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), pp. 1–14.

Nina Kovalova, Viktor Levchenko

METAMODERN OSCILLATIONS:

CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF THE SACRED IN THE ARTISTIC PRACTICES OF THE 21st CENTURY

This text offers an in-depth analysis of contemporary directing practices through the lens of metamodern aesthetics, emphasizing how new theatrical languages emerge from the oscillation between sincerity and irony, abstraction and embodiment. It explores the ways in which modern directors construct multilayered stage realities that invite the spectator to navigate shifting emotional registers and interpretive frameworks. Central to the discussion is the interplay of sensorial intensity, intellectual complexity, and symbolic hyper-density, which together shape the distinctive expressiveness of metamodern performance. The text examines how scenic compositions blend physicality, visual metaphor, and philosophical reflection, creating a theatre that is simultaneously intimate and monumental. By comparing differing artistic approaches, the analysis reveals how metamodern methodologies foster openness, affective resonance, and renewed attention to human vulnerability. These directors often integrate interdisciplinary techniques — from visual art and installation practices to digital media and choreographic dramaturgy — to build layered narrative landscapes. Such strategies cultivate a dynamic relationship between audience and stage, encouraging viewers not merely to consume meaning but to actively co-produce it through emotional and cognitive engagement. The text also highlights the importance of ambiguity as a productive tool: rather than offering fixed interpretations, metamodern performance invites spectators into a field of evolving possibilities. This openness transforms theatrical experience into an encounter with uncertainty, empathy, and shared presence. The analysis underscores how contemporary productions create a hybrid theatrical zone where symbolic depth coexists with sensory immediacy, forming a new mode of perceiving and feeling. Ultimately, the text argues that metamodern theatre represents a distinctive cultural response to the complexities of the twenty-first century. It positions the stage as a site for re-enchanting meaning, rethinking human connection, and renegotiating the boundaries between art and reality. Through its emotional richness and conceptual fluidity, metamodern directing opens pathways for renewed theatrical imagination and invites a reconsideration of what contemporary performance can achieve. The conclusion emphasizes the need for further critical reflection on how this aesthetic paradigm continues to reshape both artistic practice and audience perception.

Keywords: metamodernism, new religiosity, directing, stage language, aesthetics, interpretation, audience experience, theatrical form, multilayered structure.

References

- Bodriar, Zh. (2004) *Symvolichnyi obmin i smert* [Symbolic Exchange and Death], Kyiv, Osnovy, 249 p.
- Hannusenko, O. (2021) *Mnemonichni struktury suchasnoho mystetstva: vid postmodernu do metamodernu* [Mnemonic Structures of Contemporary Art: From Postmodern to Metamodern], in: *Kulturolozhichni zhurnal*, № 2, pp. 34–48.

- Dzheimison, F. (2008) *Postmodernizm, abo Lohika kultury piznoho kapitalizmu* [Postmodernism, or the Logic of the Culture of Late Capitalism], Kyiv, Kurs, 2008, 502 p.
- Liotar, Zh.-F. (2004) *Stan postmodernu* [The State of Postmodernity], Kyiv, Vydvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 231 p.
- Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. (2017) *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*, Bloomsbury Publishing PLC, 371 p.
- Botero, F. (2006) *Botero: Abu Ghraib and Other Works*, New York, Prestel, 109 p.
- Vermeulen, T., Akker, R. van den. (2010) *Notes on metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), pp. 1–14.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025

Стаття прийнята 13.05.2025