

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**КОНЦЕПЦІЯ ВІДКРИТОГО ФІНАЛУ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
(НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «СЛІП» ЗА П'ЄСОЮ М. МЕТЕРЛІНКА)**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти

За ОПП Сценічне мистецтво

Олександр Русаловський

Науковий керівник:

Євген Лавренчук

Рецензент:

Директор, головний режисер

Харківського академічного театру музичної комедії,

Заслужений діяч мистецтв України,

Кандидат економічних наук

Ігор Коваль

Допущено до захисту:

В.о. завідувача кафедри

Лілія Петренко

« 12 » грудня 2025 р.

Харків, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Огляд наукової літератури за темою дослідження.....	8
1.2. Методологія дослідження.....	17
РОЗДІЛ 2. ВІДКРИТИЙ ФІНАЛ ЯК ЗАСІБ РЕЖИСЕРСЬКОГО ВИСЛОВЛЕННЯ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ.....	20
2.1 Історична еволюція фіналу в драматургії та театрі.....	20
2.2. Естетичні та драматургічні засади відкритого фіналу.....	25
2.3. Втілення відкритого фіналу в світовій режисурі кінця XX — початку XXI ст.....	29
2.4. Відкритий фінал у постановочній практиці українського театру.....	33
РОЗДІЛ 3. ДОСВІД РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ «СЛІПІ» ЗА П'ЄСОЮ М.МЕТЕРЛІНКА.....	35
3.1. Аналіз п'єси Моріса Метерлінка «Сліпі».....	35
3.2. Постановочний план та задум вистави.....	40
3.3. Втілення задуму постановки вистави «Сліпі» за п'єсою М. Метерлінка.....	46
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	56

ВСТУП

1. Актуальність обраної тематики, її специфіка

Актуальність дослідження феномену відкритого фіналу в режисерській практиці зумовлена кардинальними трансформаціями, що відбуваються як у сучасному театральному процесі, так і в суспільній свідомості початку ХХІ століття. Поняття відкритого фіналу існує в історії драматургії вже протягом багатьох століть, але саме сьогодні, в епоху постдраматичного театру, ця тема набуває нового, гострого звучання. Це вже не просто художній прийом, а фундаментальна світоглядна позиція, яка відображає відмову від авторитарного «диктату істини» на користь діалогу та поліваріантності.

Специфіка відкритого фіналу полягає в його відході від традиційної аристотелівської структури, де дія неухильно рухається до розв'язки і катарсису. Сучасний театр, реагуючи на складність світу, відмовляється пропонувати глядачеві готові відповіді та «заспокійливі» фінали. Натомість, він пропонує структуру, яку Умберто Еко визначає як «відкритий твір» — художню систему, що не лише допускає, а й вимагає множинності інтерпретацій. Такий підхід трансформує роль глядача: з пасивного спостерігача він перетворюється на співавтора вистави, який мусить самостійно добудувати сенс побаченого у своїй свідомості.

Відкритий фінал сприяє радикальній зміні комунікативної моделі «сцена — зал». Він активізує механізми рецептивної естетики, спонукаючи аудиторію до напруженої інтелектуальної роботи. Замість того, щоб отримати готовий висновок, глядач опиняється в ситуації етичного та естетичного вибору. Це стимулює розвиток критичного мислення, змушує аналізувати не лише сюжетні ходи, а й власні цінності та страхи. Така вистава провокує внутрішню рефлексію та дискусію, яка триває довго після виходу з театру. Цей процес індивідуальної інтерпретації створює глибший, особистісний емоційний зв'язок із твором,

оскільки кожен глядач знаходить у «порожнечі» фіналу відображення власного досвіду.

Особливої ваги тема набуває в контексті реалій сучасного світу, який характеризується кризою «великих наративів», інформаційним хаосом та тотальною невизначеністю. В умовах, коли реальність не пропонує однозначних рішень, закритий («щасливий» або дидактичний) фінал часто сприймається як фальш та спрощення. Відкритий фінал стає інструментом чесності. Він дозволяє театру піднімати найскладніші філософські, соціальні та моральні питання, не скочуючись у повчання.

Для українського культурного простору сьогодення ця проблематика є критично актуальною. В умовах війни та історичних травм суспільство живе в стані перманентного очікування та невідомості. П'єса М. Метерлінка «Сліпі» з її відкритим фіналом стає ідеальною моделлю для дослідження цього стану. Вона дозволяє говорити про страх, надію та відповідальність не через пряму публіцистику, а через універсальні екзистенційні метафори. Дослідження та практичне втілення відкритого фіналу дає можливість знайти художню мову, адекватну травматичному досвіду сучасності, де найважливішим стає не заспокоєння, а пробудження свідомості та готовність поглянути в очі

Невідомому. **2. Об'єкт, мета та завдання роботи**

Об'єкт дослідження: Концепція відкритого фіналу режисерській практиці (На прикладі вистави за п'єсою «Сліпі» М. Метерлінка.)

Мета роботи: Дослідження особливостей втілення відкритого фіналу в режисерській практиці, аналіз його художньо-естетичних функцій та впливу на сприйняття театральної вистави глядачем, а також визначення ролі відкритого фіналу у формуванні емоційного та інтелектуального діалогу між твором і аудиторією.

Завдання роботи:

1. Проаналізувати історичний розвиток концепції відкритого фіналу в театральному мистецтві.

2. Визначити поняття відкритого фіналу.
3. Дослідити сучасні вистави, що використовують відкритий фінал.
4. Визначити вплив відкритого фіналу на емоційне та інтелектуальне сприйняття глядача.
5. Визначити методи та техніки втілення відкритого фіналу в сучасному театрі.
6. Здійснити власну театральну постановку, в якій буде втілено відкритий фінал.

3. Предмет, матеріал дослідження

Предмет дослідження: Методи та засоби реалізації відкритого фіналу у театральній практиці та його вплив на комунікацію між виставою і глядачем.

Методи дослідження:

1. Аналіз літератури: Вивчення наукових праць, статей та рецензій, присвячених темі відкритого фіналу.
2. Спостереження: Безпосереднє спостереження за театральними виставами для аналізу використання прийомів відкритого фіналу.
3. Постановка вистави, «Сліпі» за п'єсою М. Меєрлінка, в якій буде втілено відкритий фінал.

4. Практична значущість роботи, рекомендації щодо використання її результатів, пропозиції про можливі напрямки розвитку, продовження виконаних досліджень.

Практична значущість роботи визначається можливістю застосування отриманих теоретичних висновків та експериментальних напрацювань у реальному театральному процесі, театральній педагогіці та подальших наукових розвідках. Результати дослідження виходять за межі аналізу однієї п'єси і пропонують універсальну методологію роботи з «відкритими» структурами.

Для режисерської практики:

1. Розроблено та апробовано алгоритм сценічного втілення відкритого фіналу, який включає специфічні прийоми роботи з простором,

світлом та звуком. Цей інструментарій може бути використаний режисерами при постановці вистав різних жанрів.

2. Запропоновано методику деконструкції класичного тексту, що дозволяє актуалізувати архаїчні сюжети та адаптувати їх до викликів сучасності без втрати авторського змісту.

Для театральної педагогіки та театрознавства:

1. Матеріали магістерської роботи можуть бути використані у навчальному процесі студентів мистецьких закладів вищої освіти в курсах «Режисура драми», «Історія зарубіжного театру» та «Теорія драми».
2. Здійснений аналіз еволюції фіналу від Аристотеля до постдраматичного театру систематизує знання про структуру драматичного твору і може слугувати основою для лекційних матеріалів.

Рекомендації щодо використання результатів:

1. Театрам та творчим лабораторіям: Використовувати запропоновані знання як базу для експериментальних постановок, спрямованих на пошук нових форм комунікації з глядачем.
2. Мистецьким навчальним закладам: Впровадити елементи дослідження у практичні семінари та лекції з режисури, фокусуючись на темах фіналів.
3. Критикам: Використовувати теоретичні критерії відкритого фіналу для фахового аналізу сучасних українських та світових вистав. Пропозиції про можливі напрямки розвитку та продовження досліджень: Тема відкритого фіналу є невичерпною і відкриває перспективи для подальших наукових пошуків у таких напрямках:
 1. Психологія сприйняття: Проведення емпіричних досліджень (опитування, анкетування) глядацької аудиторії з метою вивчення

психологічного впливу відкритого фіналу. Як саме «незавершеність» впливає на емоційний стан глядача в умовах війни та соціальної нестабільності?

2. Технологічний аспект: Дослідження можливостей цифрових технологій (VR, AR, інтерактивні медіа) у створенні варіативних фіналів, де глядач може впливати на перебіг подій у реальному часі. Це дозволить розширити концепцію Умберто Еко на сферу цифрового перформансу.
3. Компаративний аналіз: Порівняння втілень відкритого фіналу в українській та європейській режисурі XXI століття. Цікавим вектором може стати дослідження того, як національна ментальність впливає на сприйняття невизначеності у фіналі.
4. Імерсивні практики: Поглиблене вивчення феномену відкритого фіналу в імерсивному театрі, де фінал трансформується з часової категорії у просторову (індивідуальний маршрут глядача).

5. Апробація результатів дослідження

Робота пройшла апробацію на науково-практичній конференції «Магістерські читання».

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд наукової літератури за темою дослідження

Відкритий фінал — це явище, яке постає не просто як структурна особливість твору, а як естетичний виклик, що ламає звичні уявлення про завершення дії. На відміну від традиційного драматургічного завершення, в якому фінал виконує функцію розв'язки, підтвердження морального або сюжетного порядку, відкритий фінал радше є точкою зупинки, ніж фінальною крапкою. Він не пропонує остаточних відповідей, натомість активізує глядача до мислення, осмислення та інтерпретації.

Відкритий фінал сприяє більш активній взаємодії між виставою та глядачем. Такий підхід залучає глядача до активного процесу осмислення, спонукаючи його до рефлексії і дискусії після перегляду вистави. Це робить глядача активним учасником мистецького процесу. Відкритий фінал залишає простір для індивідуальних інтерпретацій, що дозволяє кожному глядачеві знаходити в ньому щось своє, особисте.

Саме відкритість фіналу як форма естетичного рішення породжує питання не лише про художню структуру, але й про її філософський і символічний зміст. У такому фіналі відчуття незавершеності є не вадой, а художнім прийомом, який говорить про символізм, багатозначність, і який спонукає глядача до мислення та аналізу. Ця ідея знаходить відображення як у теоретичних роботах, так і в практиці сучасного театру.

Одним із важливих орієнтирів у розумінні театру, що відходить від класичної завершеності, є концепція постдраматичного театру, яку виклав Ганс Тіс Леман у книзі *Postdramatic Theatre* (Постдраматичний театр) [21]. Хоча Леман безпосередньо не аналізує відкритий фінал як окреме поняття, його характеристика театру, що пориває з верховенством драматичного тексту, має безпосереднє значення для дослідження теми. У постдраматичному театрі акценти зміщуються з оповіді на атмосферу, тілесність, зоровість,

перформативність. У таких структурах фінал нерідко втрачає риторику логічного завершення, а сам твір існує як відкрита подія — фрагментарна, інтерпретативна, нестабільна. Саме в такій театральній парадигмі відкритий фінал набуває нової ваги.

У праці Браяна Річардсона *Endings in Drama and Performance: A Theoretical Mode* (Закінчення в драмі та перформансі: теоретичний підхід) [40], у якій автор пропонує типологію фіналів у театрі та вводить поняття відкритого фіналу як такого, що уникає визначеності, залишаючи глядача у стані розмитої інтерпретації. Він зазначає, що такі фінали не лише не втрачають своєї естетичної цінності, а навпаки — підсилюють її завдяки залученню глядача як активного інтерпретатора.

Подібна ідея поглиблюється в статті Еяла Сегала *Ending Twice Over (Or More): Alternate Endings in Narrative* (Закінчення двічі (або більше): альтернативні кінцівки в оповіді) [41], де досліджується не лише відкрита, але й множинна структура фіналів. Це дозволяє поглянути на відкритий фінал не лише як відсутність завершення, а як специфічну форму композиції, в якій остаточність замінена варіативністю або навмисною непевністю.

У сфері кіномистецтва питання відкритого фіналу розкривається у праці китайських дослідників Чжена Хаоханя та Юй Мінци *The Aesthetic Characteristics of Open Ending in Chinese Cinema* (Естетичні характеристики відкритого фіналу в китайському кіно) [51]. Попри специфіку жанру, окреслені ними принципи — наративна недовомленість, образна багатозначність, уникнення катарсичного завершення — перегукуються з театральними, особливо в символістському театрі, де фінал часто лише підсилює відчуття загубленості, тиші, екзистенційної порожнечі.

До історичної площини звертається дослідження Меган Лінн Селінгер "The Sense of An Ending": The Destabilizing Effect of Performance Closure in Shakespeare's Plays («Відчуття кінця»: дестабілізуючий вплив завершення вистави у п'єсах Шекспіра) [42]. Авторка аналізує, як театральні постановки Шекспіра змінюють сприйняття фіналу, підкреслюючи, що сценічне виконання

може порушувати текстову завершеність, створюючи відкриті інтерпретації для глядача.

Додаткові аналітичні платформи, як-от Oxford Research Encyclopedia of Literature у статті *Beginnings and Endings* (Оксфордська дослідницька енциклопедія літератури у статті «Початки та кінці») [37], онлайн-есе Крістіана Торна *Six Theses About How Stories End* (Шість тез про те, як закінчуються історії) [47] та матеріал *Open-Ended Endings: Leaving Room for Interpretation* (Відкриті кінцівки: залишення простору для інтерпретації) [36], надають важливу базу для опису відкритого фіналу. У них показано, що фінал — це не обов'язково крапка в сюжеті, а акт, який створює або руйнує відчуття завершеності, замкненості або незавершеності оповіді. Відкритий фінал не розглядається як слабкість чи недопрацювання, а як повноцінну художню стратегію. Такий фінал, відмовляється від класичної точки, де «все вирішено», і навпаки — залишає читача або глядача у стані невизначеності, запрошуючи його до співучасті в завершенні історії. Відкритий фінал підриває традиційне уявлення про сюжет як щось, що обов'язково має прийти до логічного чи морального висновку. У таких фіналах не обов'язково відбувається розв'язка конфлікту або пояснення всіх подій — навпаки, часто ключові питання залишаються відкритими. Це дозволяє історії «продовжувати жити» після формального закінчення тексту.

Це відповідає постмодерному підходу де закінчення не завершує, а розширює сенс. У цьому сенсі відкритий фінал — це не менш завершена форма, ніж класична розв'язка, просто вона відмовляється від ілюзії повноти. На українському ґрунті корисним є аналітичний матеріал «Стара» і «нова драма» [8]. Зміни в драматургії кінця XIX — початку XX століття, де висвітлюється зміна парадигми в драматургії на межі століть. У таких умовах драматургія Моріса Метерлінка виявляється симптоматичною: вона відмовляється від дії як рушія сюжету. В цьому контексті відкритий фінал перестає бути винятком і стає органічною частиною нової театральної мови.

Метерлінк: концепція символічної мови [2], яка досліджує паралелі між творчістю Лесі Українки та Моріса Метерлінка, зосереджуючись на їхньому використанні символічної мови в літературі. Авторка аналізує, як обидва митці застосовували символізм, створюючи багатопланові тексти, що виходять за межі буквального значення. У статті розглядається вплив європейського символізму на творчість Лесі Українки.

Фундаментальне значення для теоретичного обґрунтування досліджуваної теми має праця Умберто Еко *The Open Work* (Відкритий твір) [16]. Еко здійснює революційний поворот у розумінні мистецького тексту, вводячи поняття «твору у русі». Він стверджує, що сучасне мистецтво відмовляється від створення завершеного об'єкта на користь «поля можливостей», де автор свідомо передає частину своїх повноважень реципієнту. У контексті театральної режисури це означає, що фінал перестає бути фіксованою істиною, а стає комунікативною стратегією, яка вимагає від глядача активної участі у добудові сенсів. Еко наголошує, що така відкритість не є ознакою хаосу, а навпаки — вищою формою організації структури, яка здатна генерувати множинні інтерпретації.

Цю лінію продовжує та розширює Томас Баумер у дослідженні *The Poetics of 'Open Form' in Drama, Music and Visual Arts* (Поетика «відкритої форми» в драмі, музиці та візуальних мистецтвах) [10]. Автор розглядає феномен відкритості як інтермедіальне явище, проводячи паралелі між музичними структурами (алеаторика, джаз) та драматургією. Для аналізу п'єси «Сліпі» особливо цінним є спостереження Баумера про «музикалізацію» театру, де сюжетна логіка поступається місцем ритмічній та поліфонічній організації. Відкритий фінал тут розглядається як аналог музичної паузи або незавершеного акорду, що створює вібрацію напруги навіть після закінчення дії.

Важливий аспект перформативного існування твору розкриває Метью Гуліш у своїй книзі *39 Microlectures: In Proximity of Performance* (39 мікролекцій: у близькості до перформансу) [20]. Гуліш зміщує фокус з тексту на крихкість та

миттєвість самого акту виконання. Він розглядає фінал не як обрив історії, а як

момент трансформації енергії вистави у пам'ять глядача. Його ідеї дозволяють трактувати відкритий фінал як «екологію» вистави, де відсутність крапки дозволяє твору продовжувати жити у свідомості аудиторії як тривалий досвід, а не як спожитий продукт.

Окреме місце в генеалогії відкритого фіналу посідає теорія епічного театру, викладена Бертольтом Брехтом у збірці *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Брехт про театр: розвиток естетики) [12]. Брехт концептуалізує відмову від катарсичного завершення як політичний та соціальний інструмент. Для нього відкритий фінал є засобом «ефекту відчуження», який має запобігти емоційному злиттю глядача з героєм і, натомість, спровокувати раціональний аналіз ситуації. Хоча Метерлінк працює в іншій, символістській естетиці, брехтівське розуміння фіналу як «запитання до залу» є важливим для сучасної режисури, що прагне активізувати громадянську позицію глядача.

Праця Дж. Хелмера *The Open-Ended Drama: A Study of Harold Pinter* (Драма з відкритим фіналом: дослідження Гарольда Пінтера) [22]. Хелмер аналізує драматургію Пінтера, яка є прямим спадкоємцем «театру мовчання» Метерлінка. Дослідник пов'язує відкритий фінал з кризою пізнання: у світі, де об'єктивна істина недосяжна, будь-яке завершення буде фальшивим. Аналіз Хелмера допомагає зрозуміти механіку «загрози через невизначеність», коли фінал не розв'язує конфлікт, а фіксує стан екзистенційної пастки, що є ключовим і для аналізу «Сліпих».

Також для розуміння механізму сприйняття вистави ми будемо використовувати працю Еріки Фішер-Ліхте *The Semiotics of Theatre* (Семіотика театру) [19]. Дослідниця розглядає театральний код як систему знаків, що народжується безпосередньо у момент виконання. У контексті нашого дослідження її теорія пояснює відкритий фінал як свідомий «збій» у кодуванні: режисер не дає фінального знаку-розв'язки, змушуючи глядача самотійно

синтезувати зміст із попередніх елементів. Це перегукується з ідеями Жозетт Фераль, яка у статті *Performance and Theatricality* (Перформанс і театральність) [18] констатує «смерть правдоподібності» (*verisimilitude*). Фераль стверджує, що сучасний театр відмовляється від ілюзії реальності на користь перформативної присутності. Відкритий фінал тут виступає як маніфестація цієї відмови: історія не завершується «як у житті», бо вона є актом мистецтва, що триває.

Жанрову специфіку незавершеності аналізує Мері Лакхерст у книзі *Tragicomedy and Contemporary Performance* (Трагікомедія та сучасний перформанс) [26]. Вона вказує, що відкриті структури є характерними для гібридних жанрів, де трагічне й комічне співіснують без синтезу. Це важливо для аналізу «Сліпих», де пафос очікування межує з абсурдом ситуації.

Практичний вимір проблеми ілюструють матеріали про знакові фігури європейської режисури. Рецензія на виставу Ромео Кастеллуччі «Про концепцію обличчя...» [39] демонструє, як візуальний шок у фіналі може замінити наративну розв'язку, переносячи конфлікт у площину емоційного потрясіння. Водночас, інтерв'ю з Томасом Остермаєром [23] розкриває іншу стратегію: режисерське переписання фіналів класичних творів як спосіб їхньої соціальної актуалізації. Остермаєр доводить, що зміна або «відкриття» фіналу є легітимним інструментом режисера для діалогу із сучасністю. Також важливою є драматургічна спадщина Моріса Метерлінка, представлена у збірках *Théâtre II* [29] та критичних виданнях *L'Intruse et Les Aveugles* [30] і *Maurice Maeterlinck et le drame statique* [31]. Ці тексти слугують емпіричною базою для аналізу структури «Сліпих» та «Непроханого», демонструючи, як автор замінює зовнішню інтригу станом напруженого очікування, що є передумовою відкритого фіналу.

Ключ до розуміння цієї естетики дає програмне есе драматурга *The Tragical in Daily Life* (Трагізм повсякденного життя) [28]. У ньому Метерлінк формулює теорію «статичного театру», де істинний трагізм розкривається не в дії, а в

мовчанні та спогляданні вічності. Ця теоретична позиція обґрунтовує відмову

від сюжетної розв'язки на користь філософської невизначеності.

Актуалізацію цих принципів у сучасному контексті розглядає Пауло Рікардо Бертон у дисертації *Committed drama within postdramatic theatre* (Ангажована драма в постдраматичному театрі) [13]. Праця дозволяє провести паралелі між символістською «бездіяльністю» та постдраматичними структурами, доводячи, що відкриті фінали Метерлінка є предтечею сучасних перформативних практик, спрямованих на активізацію свідомості глядача.

Важливим вектором дослідження є аналіз того, як концепція відкритого фіналу адаптується в українському культурному просторі, де вона набуває специфічних рис, зумовлених історичними травмами та пошуком національної ідентичності. Широкий соціокультурний контекст окреслює збірка есеїв *Ukraine in Histories and Stories* (Україна в історіях та оповідях) за редакцією Володимира Єрмоленка [50]. Хоча праця не є суто театрознавчою, вона є ключовою для розуміння наративної природи сучасної української культури. Автори збірки демонструють, як історичні травми та постійна соціальна турбулентність унеможливлюють створення «закритих», лінійних історій. У цьому світлі відкритий фінал у мистецтві можна інтерпретувати не як формальний прийом, а як єдино можливий спосіб відображення реальності, що перебуває у стані постійного становлення. Фаховий аналіз авангардних сценічних практик здійснює Ганна Веселовська у монографії «Український театральний авангард» [4], цей аналіз доповнює Наталія Єрмакова [6]. Історичне підґрунтя цих процесів зафіксовано в антології «Український театр ХХ століття» за редакцією Майї Гринишиної [5]. Розвиток режисерської думки на зламі тисячоліть ґрунтовно аналізує Ганна Липківська у книзі «Світ у дзеркалі драми» [7]. Найбільш радикальні форми роботи з фіналом розглядає Сергій Васильєв у статті «Життя після смерті» [3]. Аналізуючи ранні постановки Жолдака, такі як «Гамлет. Сні.». Взаємодію культури та соціуму аналізує О. А. Апчел, на прикладі документального театру [1]

Глибинне розуміння символістського контексту дає класична праця Артура Саймонса [45], що пояснює відмову від реалізму на користь містичного. Цю лінію продовжує критичний аналіз п'єси у *The Brown Daily Herald* [49], де акцентується на плинності мови та релігійних підтекстах «Сліпих». Генетичний зв'язок між символізмом та абсурдом доводить Емануела Спінозо [43], здійснюючи порівняльний аналіз Метерлінка і Беккета: вона визначає «шум невимовного» як спільний знаменник їхніх відкритих фіналів.

Теоретичне підґрунтя кризи класичної форми надає Петер Сонді [46], обґрунтовуючи перехід від «драми дії» до статичних структур, де відкритий фінал стає неминучим наслідком неможливості розв'язати внутрішній конфлікт. Роль Метерлінка як архітектора цієї нової театральності деталізує Патрік МакГіннесс [32], доводячи, що саме його «естетика тиші» сформувала сучасний модерністський театр. Специфіку фінальної події у п'єсах драматурга розкриває аналіз Незалежного театального товариства [48], де фігура «Інтрудера» (Того, хто вдирається) трактується як амбівалентний образ, що унеможливорює однозначне прочитання кінцівки.

Для практичного втілення задуму ключовими є праці про сенсорне сприйняття. Адріан Кертін [14] досліджує роль звуку в авангардному театрі, що дозволяє інтерпретувати акустичний фінал «Сліпих» як самодостатній драматургічний шар. У свою чергу, Девід Болт [11] аналізує «метанаратив сліпоти», пояснюючи парадокс фінальної сцени, де зрячість (дитина) і знання (мова) розведені, що і створює ефект смислової порожнечі.

Еволюцію відкритого фіналу в драматургії модернізму та постмодернізму розкриває низка фундаментальних досліджень. Торіл Мой у праці *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (Генрік Ібсен і народження модернізму) [33] визначає переломний момент, коли фінал трансформується з сюжетної розв'язки на «епістемологічну тривогу», що стало підґрунтям для подальших експериментів. Мер Мамфорд у дослідженні *Bertolt Brecht* (Бертольт Брехт) [34] аналізує

політичний вимір цієї відкритості в епічному театрі, де відсутність катарсису слугує інструментом соціальної активації глядача.

Логіку абсурдистського фіналу, який є прямим спадкоємцем естетики Метерлінка, деталізує Мартін Есслін у класичній монографії *The Theatre of the Absurd* (Театр абсурду) [17]. Він пояснює циклічність та статику фіналів Беккета як відображення онтологічної безвиході. Специфіку ж «метафізичного фарсу» у фіналах Ежена Йонеско розглядає Розетт Ламонт у книзі *Ionesco's Imperatives* (Імперативи Йонеско) [25], акцентуючи на «порожнечі», що залишається після руйнування мови.

Трансформацію фіналу в епоху новітніх технологій досліджує Джанет Мюррей у *Hamlet on the Holodeck* (Гамлет у голодеці) [35], вводячи поняття «мультиформної історії», де глядач стає співавтором сюжету. Просторову ж варіативність фіналу в імерсивних практиках аналізує Жозефіна Мачон у *Immersive Theatres* (Імерсивні театри) [27], визначаючи фінал як індивідуальний тілесний досвід, а не завершену оповідь.

Філософсько-естетичне обґрунтування механізмів сприйняття відкритого твору надають праці з рецептивної естетики та семіотики. Вольфганг Ізер у *The Act of Reading* (Акт читання) [24] описує роль «білих плям» у тексті, які мобілізують уяву реципієнта. Ролан Барт у *S/Z* [9] протиставляє «читабельний» текст «письменницькому», де відкритий код загадки перетворює глядача на виробника сенсів. Жак Дерріда у *Writing and Difference* (Письмо та відмінність) [15] підводить під це базу деконструкції, критикуючи «закриття репрезентації» як прояв авторитарного мислення.

Специфіку «театру мовчання» Метерлінка допомагають осмислити праці Джорджа Стайнера та Мартіна Пухнера. Стайнер у *Language and Silence* (Мова і мовчання) [44] розглядає кризу вербальної комунікації, де тиша стає головним носієм трагізму. Мартін Пухнер у *Stage Fright* (Страх сцени) [38] пояснює естетику деперсоналізації та «театру маріонеток» як відмову від психологічного реалізму, що є ключовим для роботи з архетипами у «Сліпих».

1.2. Методологія дослідження

Обрана нами тема є виключно актуальною як в теоретичному, так і в практичному сенсі, бо дає можливість проаналізувати особливості явища відкритого фіналу в театральному мистецтві як з точки зору визначення цього поняття, так і для практичного застосування при підготовці та створенні вистави. Для проведення дослідження нам необхідно спиратися на методологічну базу, без якої ми не будемо мати наукового підґрунтя під час створення творчого проєкту. В написанні магістерської роботи використовувались емпіричні (метод спостереження, метод порівняння, метод опису) та загальнологічні методи дослідження (аналіз, синтез, узагальнення).

Один з емпіричних методів — метод спостереження передбачає «цілеспрямоване пасивне вивчення предметів, що спираються в основному на дані, отримані від органів чуттів (відчуття, сприйняття, уявлення)». Цей метод використовується у підрозділах 2.3. «Втілення відкритого фіналу в світовій режисурі кінця XX — початку XXI ст.» та 2.4. «Відкритий фінал у постановочній практиці українського театру».

Серед емпіричних методів дослідження використовувався і метод порівняння — пізнавальна операція, сутність якої полягає в тому, що виявляє подібності або відмінності об'єктів (або ступенів розвитку одного й того ж об'єкта), тобто їх тотожність і відмінність. Порівняти — значить зіставити одне з іншим з метою виявлення їх співвідношення. За допомогою порівняння виявляються як кількісні, так і якісні характеристики об'єктів. Цей метод використовується в дослідженні у підрозділах 2.1. «Історична еволюція фіналу в драматургії та театрі.», коли ми досліджували історію розвитку різних фіналів. У підрозділах 2.2. «Естетичні та драматургічні засади відкритого фіналу.», коли ми досліджували визначення відкритого фіналу в драматургії та театрі. Метод порівняння також використовувався в підрозділі 3.3. «Втілення задуму постановки вистави “Сліпі” за п'єсою М. Метерлінка».

Також в рамках дослідження ми зверталися до іншого емпіричного методу — методу опису, який полягає у фіксації результатів досвіду (спостереження або експерименту) за допомогою певних систем позначення, прийнятих у науці. Цей метод використовується в усіх розділах та є одним із наскрізних. Ми використовували метод опису в підрозділі 1.1. «Огляд наукової літератури за темою дослідження» під час розгляду історіографічного аспекту дослідження та опису наукової літератури, яку ми використовували в роботі, а також у підрозділі 1.2. «Методологія дослідження» під час огляду методів наукових досліджень та їхнього опису. Метод опису також використовувався у Розділі 2 «Відкритий фінал як засіб режисерського висловлення у сучасному театрі». У підрозділі 2.1. ми описували історичний розвиток фіналів. У підрозділі 2.2. ми описували теоретичну базу по поняттю відкритого фіналу. У підрозділі 2.3. ми описували зарубіжні вистави, в яких було втілено відкритий фінал. У підрозділі 2.4. ми описували українські вистави, в яких було втілено відкритий фінал. Також до методу опису ми зверталися у Розділі 3 «Досвід роботи над виставою «Сліпі» за п'єсою М. Метерлінка» під час опису процесу роботи над виставою та етапів створення задуму.

Серед загальнологічних методів дослідження дуже важливий метод аналізу, який передбачає розчленування об'єкта на складові з метою їх самостійного дослідження. Це також наскрізний метод нашої роботи. Він використовується в Розділі 1. «Історіографічний та методологічний аспекти дослідження» у підрозділах 1.1. під час аналізу наукових джерел та 1.2. під час аналізу методів дослідження. Також цей метод використовувався в Розділі 2: у підрозділі 2.1. ми аналізували історичну базу фіналів, а в підрозділі 2.2. ми аналізували термінологічну базу дослідження та явища відкритого фіналу. У підрозділах 2.3 та 2.4. метод використовувався під час аналізу поставлених вистав. Також ми застосували цей метод під час аналізу власної роботи та етапів створення вистави у Розділі 3.

В своїй роботі ми також застосовували метод синтезу — тобто об'єднання раніше виділених частин об'єкта в єдине ціле. Метод синтезу ми використовували у підрозділі 2.2., коли синтезували те, що було зроблено до нашого дослідження і створювали на основі вивченого матеріалу своє, коли синтезували окремі ознаки фіналів і на їхній основі пропонували власне визначення.

Один із загальнологічних методів дослідження — метод узагальнення, який полягає в поширенні загальних ознак групи об'єктів на всі об'єкти даної множини, також знайшов своє застосування в цьому дослідженні. Ми використовували метод узагальнення у висновках, розглядаючи, наскільки повно були виконані завдання, сформульовані у вступі, та підводячи підсумки проведеного дослідження.

РОЗДІЛ 2. ВІДКРИТИЙ ФІНАЛ ЯК ЗАСІБ РЕЖИСЕРСЬКОГО ВИСЛОВЛЕННЯ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ.

2.1 Історична еволюція фіналу в драматургії та театрі.

Фінал драматичного твору або театральної вистави завжди відігравав роль якоря, що структурує сприйняття часу та сенсу в мистецтві. Протягом століть, починаючи з «Поетики» Арістотеля, фінал розглядався як телеологічна вершина дії, де всі сюжетні лінії отримували своє логічне розв'язання, а конфлікт вичерпувався, приводячи глядача до стану катарсису. Така структура гарантувала аудиторії відчуття впорядкованості світу, де причина неминуче веде до наслідку, а зло карається або спокутується.

Однак історична траєкторія розвитку фіналу — це шлях від цієї детермінованої визначеності до свідомої невизначеності. Цей процес тісно пов'язаний із «кризою драми» на межі ХІХ — ХХ століть, яку детально аналізує Петер Сонді [46]. Коли драма перестала бути зображенням міжособистісної дії і звернулася до внутрішніх станів ізольованого індивіда, традиційна розв'язка стала неможливою, адже екзистенційні проблеми не мають остаточного вирішення.

Відтак, ми спостерігаємо перехід від закритих, ієрархічних структур до того, що Умберто Еко у своїй фундаментальній праці визначає як «відкритий твір». Еко наголошує, що сучасне мистецтво відмовляється від диктату єдиного смислу, пропонуючи натомість «поле можливостей», де відсутність фінальної крапки є запрошенням реципієнта до активного співтворчого акту [16].

В античній теорії драми, зафіксованій Аристотелем у «Поетиці», фінал розглядався як невід'ємна частина цілісності твору. За Аристотелем, ціле — це те, що має початок, середину і кінець, де кінець — це те, що зазвичай слідує за чимось іншим, але після чого не слідує нічого. Функція такого фіналу полягала у досягненні катарсису — емоційного та інтелектуального очищення через розв'язку конфлікту. Класична драматургія вимагала закритого фіналу, де всі

сюжетні лінії завершуються, а доля героїв стає зрозумілою. Це створювало відчуття впорядкованості, де причина неминуче веде до наслідку [40]. Проте вже в епоху бароко, як зазначає Умберто Еко, статична завершеність та симетрія ренесансної форми починають поступатися місцем динамізму та складній грі з глядачем. Еко вбачає в бароковій естетиці перші, ще інтуїтивні, паростки «відкритості»: мистецтво цього періоду свідомо відмовляється від єдиної фіксованої точки зору та центральної перспективи, яка домінувала в Ренесансі. Натомість воно пропонує візуальну та смислову рухливість, що змушує глядача постійно змінювати ракурс сприйняття, щоб охопити твір у його цілісності.

У своїй праці «Відкритий твір» Еко пов'язує цей зсув із «коперниканською революцією» у свідомості, коли Земля перестала бути непорушним центром Всесвіту, мистецтво відреагувало на це втратою стабільного центру. Бароковий твір перестає бути застиглим монументом і перетворюється на процес становлення, де форма ніби «дихає», розширюється і трансформується на очах у публіки. Вона тяжіє до невизначеності та ілюзійонізму, залишаючи глядачеві простір для психологічного та емоційного співучасті. Таким чином, бароко вперше в історії культури ставить під сумнів ідею завершеності як єдиного можливого стану художнього об'єкта, готуючи ґрунт для сучасної концепції твору, який реалізується лише у взаємодії з аудиторією [16].

Хоча справжня революція у трактуванні фіналу та драматичної структури відбувається на межі XIX — XX століть. Цей період позначений тектонічними зрушеннями у європейській свідомості — крах позитивізму, розвиток психоаналізу та відчуття історичної невизначеності вимагали нових форм сценічного висловлювання. Арістотелівська модель, що гарантувала відновлення порядку у фіналі, перестала відповідати складності реального життя.

Криза класичної драми, ґрунтовно описана Петером Сонді у його праці «Теорія модерної драми», призвела до розпаду традиційної діалектики дії. Сонді стверджує, що «абсолютна драма» минулого (де дія відбувалася виключно «тут і

зараз» через діалог персонажів) зазнала краху, оскільки міжособистісна

комунікація перестала бути рушієм сюжету. Герої нової драми (Ібсена, Чехова, Метерлінка) більше не могли вирішити свої конфлікти через пряму дію чи розмову. На зміну зовнішній колізії прийшла внутрішня рефлексія, мовчання та відчуження.

У цій новій системі координат фінал втратив свою функцію «остаточного вироку». Якщо конфлікт перенесено всередину свідомості або у площину метафізичну, його неможливо розв'язати одним вчинком чи подією. Тому закритий фінал став сприйматися як фальш, а відкритий фінал перетворився на єдину можливу форму чесного завершення твору, що фіксує нерозв'язність суперечностей [46].

Важливим етапом у переході до естетики відкритого фіналу стала драматургія Генріка Ібсена. Саме він одним із перших підірвав канони «добре зробленої п'єси», де кожна сюжетна лінія мала отримати чітку розв'язку. У фіналах Ібсена дія часто не завершується, а обривається у момент найвищої невизначеності.

Хрестоматійним прикладом є фінал п'єси «Ляльковий дім», де Нора залишає чоловіка і дітей, грюкаючи дверима. У класичній драмі це мало б бути або покарання героїні, або її повернення (примирення). Ібсен же залишає фінал відкритим для соціального та етичного прогнозування. Як зазначає провідна дослідниця скандинавської літератури Торіл Мой у своїй монографії «Генрік Ібсен та народження модернізму», цей жест є актом радикального естетичного розриву. Мой стверджує, що Ібсен перетворює фінал з моменту істини на момент «епістемологічної тривоги»: глядач не отримує відповіді на питання «Що буде з Норою?», а змушений самотійно конструювати її майбутнє у жорсткому реальному світі [33]. Таким чином, фінал перестає бути замиканням сюжету і стає початком дискусії, що виноситься за межі театральної зали.

Поворотним моментом стало виникнення символізму та «нової драми». Моріс Метерлінк, відкидаючи зовнішню інтригу на користь «статичного Театру»,

фактично деконструював необхідність сюжетної розв'язки. У його п'єсах, зокрема

у «Сліпих», фінал перестає бути подією, що вирішує конфлікт, а стає станом очікування або невизначеності. Це корелює з думкою Браяна Річардсона про те, що в модернізмі автори часто відмовляються від штучності «щасливого» чи «трагічного» кінця, оскільки «в реальності відносини ніде не закінчуються»

Тож відчуття завершення, очевидно, досить крихке, — «здається, що кінець має щось чужорідне або руйнівне, що постійно загрожує зіпсувати, підірвати або порушити послідовність оповіді, яка передує йому — не через підбадьорливий акт деконструктивного порушення, а скоріше через крах волі, винахідливості або навіть художньої цілісності».

Також він зазначає, що остаточне завершення є абсолютно неприродним, — «це складна художня конструкція, яка може бути безшовно або незграбно приєднана до комплексу подій, але яка завжди самою своєю присутністю загрожує змінити і зіпсувати цілісність загальної сукупності представлених подій» [40].

У XX столітті, з розвитком театру абсурду (С. Беккет, Е. Йонеско) та епічного театру Б. Брехта, відкритий фінал стає програмним елементом. Брехт використовував відсутність катарсичного завершення як ключовий інструмент своєї теорії «епічного театру». Він розглядав класичний фінал (розв'язку) як засіб «наркотизації» публіки, що створює ілюзію впорядкованості світу. Натомість, відкритий фінал у Брехта слугує меті відчуження, він навмисно руйнує сценічну ілюзію, щоб запобігти емоційному злиттю глядача з героєм і спровокувати раціональний аналіз ситуації.

Хрестоматійним прикладом такого підходу є епілог п'єси «Добра людина із Сичуані», де актор виходить до рампи і прямо заявляє про неможливість щасливого кінця в існуючих соціальних обставинах («Завіса впала, а фіналу — ні!»). Як зазначає британська дослідниця Мег Мамфорд у своїй монографії, присвяченій практиці Брехта, такий тип фіналу трансформує глядача з пасивного споживача мистецтва на «продуктивного учасника». За Мамфорд, Брехт залишає

фінал «рваним» і незавершеним саме для того, щоб глядач відчув дискомфорт від невирішеності конфлікту і спрямував свою енергію на пошук рішення не в

театральній залі, а в реальному житті [34].

Паралельно з епічним театром, концепція відкритого фіналу набула радикального втілення в «театрі абсурду», найяскравішим представником якого є Самюель Беккет. Якщо Брехт використовував незавершеність як соціальний виклик, то Беккет трансформував її в онтологічну категорію. Він є прямим спадкоємцем «статичної драми» Метерлінка: ситуація очікування у п'єсі «Сліпі» (де група чекає на мертвого поводаря) знаходить своє пряме продовження у «Чекаючи на Годо», де герої чекають на того, хто ніколи не прийде.

У драматургії Беккета відкритий фінал часто набуває форми циклічності. П'єса не закінчується, а замикається сама на собі, натякаючи на вічне повторення однієї й тієї ж ситуації. Як зазначає класик театрознавства Мартін Есслін у своїй фундаментальній праці «Театр абсурду», фінали Беккета демонструють не розв'язку конфлікту, а його нерозв'язність. Есслін підкреслює, що відсутність фінальної крапки руйнує традиційне сприйняття часу як лінійного процесу, змушуючи глядача відчувати статичність людського існування перед лицем порожнечі [17]. Для нашої постановки «Сліпих» цей досвід є ключовим, оскільки він легітимізує відсутність сюжетного виходу як художній прийом, що стверджує: єдиною реальністю є сам процес очікування, а не його результат.

Логічним продовженням лінії Беккета є драматургія Ежена Йонеско, де відкритий фінал набуває форми «хибного кола». У його програмній «анти-п'єсі» «Голомоза співачка» фінал повертає дію до абсолютного початку: завіса падає, а потім піднімається знову, але тепер репліки першої сцени промовляють інші персонажі. Такий тип фіналу демонструє не просто відсутність розв'язки, а взаємозамінність людських долі та нескінченність абсурду.

В іншій знаковій п'єсі, «Стільці», Йонеско використовує фінал для візуалізації онтологічної порожнечі. Після самогубства старих, Оратор, який мав передати людству «велику істину», виявляється німим. На сцені залишаються

лише порожні стільці та звуки невидимого натовпу. Як зазначає провідна дослідниця театру абсурду Розетт Ламонт, такі фінали Йонеско функціонують як «метафізичний фарс»: вони обіцяють одкровення, але в останній момент

підміняють його тишею або белькотінням. Ламонт підкреслює, що Йонеско свідомо залишає сцену «порожньою», щоб змусити глядача відчуття тягар власної свободи інтерпретації, оскільки «істина» (меседж) виявляється недоступною [25].

Таким чином, як підтверджують Чжен і Ю (Zheng & Yu), відкритий фінал викликає ефект «очуження» та подиву, трансформуючи звичне сприйняття реальності [51].

Фундаментальне обґрунтування відмови від закритого фіналу можна знайти у філософії деконструктивізму, зокрема у працях Жака Дерріда. У своїй збірці «Письмо та відмінність» Дерріда критикує традиційний західний «логоцентризм» — прагнення до наявності єдиної, остаточної Істини. Класична драма з її чіткою розв'язкою завжди була «теологічною». Автор (як Бог) у фіналі розставляє усе на свої місця, даруючи глядачеві заспокійливе відчуття повноти сенсу.

Відкритий фінал, у контексті деррідаіанської думки, реалізує принцип розрізнення. СENS у такій виставі ніколи не є «присутнім» тут і зараз; він завжди відкладений. Фінал не дає відповіді, а лише відсилає до інших знаків та інтерпретацій, створюючи ланцюг значень, що не має кінцевої точки. Дерріда, аналізуючи театр жорстокості Антонена Арто, зазначає, що сучасний театр має покінчити з «диктатурою тексту» і «закриттям репрезентації». Відкритий фінал — це і є той момент, коли репрезентація (зображення готового світу) ламається, поступаючись місцем нескінченній грі смислів, яка не підвладна контролю автора [15].

Таким чином, еволюція фіналу рухалася від утвердження універсального порядку до визнання фрагментарності та багато варіантності буття, де відсутність крапки є запрошенням до роздуму та співавторства глядача.

26

2.2. Естетичні та драматургічні засади відкритого фіналу. Для аналізу режисерської практики необхідно розмежувати поняття «закінчення» та «закриття» або «сміслової завершеності». Як слушно зауважує Меган Селінджер у своєму дослідженні шекспірівських постановок, закінчення — це

фізичне припинення вистави (остання репліка, затемнення), тоді як закриття — це психологічний ефект вирішення напруги та формування остаточного сенсу. Відкритий фінал — це свідома відмова від закриття при наявності закінчення. [42]

Подібне розділення вводить і Еял Сегал, він розділяє феномен фіналу на «завершення» і «закриття». Поняття «завершення» він визначає як «точка припинення тексту», а поняття «закриття» як «Це відчуття стабільної завершеності чи остаточності, або, альтернативно, уникнення чи підриг такого відчуття». Він говорить, що «Проблема завершення полягає в тому, як точка закінчення тексту впливає на ступінь його закриття (або відкритості)». [41]

Браян Річардсон також вводить два терміни: термін «кінець», щоб позначити момент, коли вистава припиняється, та термін «завершення», що означає логічне закінчення історії у необхідному місці, при якому всі задані проблеми вирішуються. [40]

Згідно з фундаментальною концепцією Умберто Еко, викладеною у праці «Відкритий твір», сучасний художній текст характеризується «полем можливостей». Це поняття докорінно змінює статус реципієнта (читача, глядача, слухача): він перестає бути пасивним споживачем завершеного продукту і стає активним співавтором, включеним у процес становлення форми. Відкритість, за Еко, — це не просто стилістичний прийом, а метафора сучасного світу, де істина не є монолітною, а множинною та релятивною. Це не означає хаосу, аморфності чи відсутності структури, а навпаки, автор організовує структуру так, щоб вона допускала, і навіть вимагала, множини інтерпретацій, залишаючись при цьому цілісним твором. Еко називає це «структурованою двозначністю». Автор

27

пропонує комунікативну стратегію, «пусковий механізм», який глядач має привести в дію власним інтелектом та уявою.

Як показовий приклад Еко наводить музичні твори пост-вебернівського періоду, визначаючи їх як «твори у русі». Зокрема, він аналізує *Klavierstück XI* Карлхайнца Штокгаузена, де композитор пропонує виконавцю один великий аркуш із розкиданими нотними фрагментами. Виконавець сам обирає, з якого

фрагмента почати і в якій послідовності їх грати, конструюючи форму безпосередньо в момент виконання. Аналогічний принцип діє у *Scambi* Анрі Пуссера або творах Лучано Беріо. Автор задає «сузір'я» елементів, але траєкторію руху між ними обирає інтерпретатор.

Ця логіка «мобільної форми» є абсолютно застосовною і до драматургії, особливо в контексті нашого дослідження. Текст п'єси стає тим самим набором елементів, «сузір'ям» образів, звуків та мовчання, який режисер, а згодом і глядач, мусять зібрати у власну, унікальну конфігурацію. Відкритий фінал у цьому сенсі є моментом, коли «поле можливостей» сягає свого максимуму: автор свідомо зупиняє наратив за крок до розв'язки, передаючи право останнього ходу (інтерпретації) аудиторії [16].

Естетичні характеристики відкритого фіналу можна систематизувати наступним чином:

1. Епістемологічна метафора. Відкритий фінал відображає сучасне розуміння світу як системи, позбавленої єдиного центру та детермінізму. Як зазначає Еко, мистецтво стає епістемологічною метафорою науки, де принцип невизначеності замінює закон причинності. [16]
2. Активізація глядача. Відкритий фінал переносить відповідальність за сенсотворення на аудиторію. Спираючись на естетику Г. Р. Яусса, можна стверджувати, що історичне життя твору немислиме без активної участі адресата. Відкритий фінал створює «негативний простір» або «ефект

28

пустоти», який глядач мусить заповнити власним досвідом та уявою. [51]

3. Перформативна нестабільність. У театральній практиці фінал є найбільш вразливою частиною структури. Меган Селінджер підкреслює, що перформативні елементи (жест, світло, музика, поклони акторів) можуть радикально змінити або навіть скасувати текст п'єси. Режисерське вирішення фіналу може дестабілізувати наратив, перетворюючи

Також важливим теоретичним фундаментом для розуміння драматургії відкритого фіналу є концепція «невизначеності», розроблена одним із засновників рецептивної естетики Вольфгангом Ізером. У своїй праці «Акт читання» Ізер стверджує, що художній ефект твору народжується не з того, що в ньому сказано, а з того, що приховано. Він вводить поняття «шпарин» або «білих плям» — це смислові лакуни в тексті, які переривають очікуваний хід подій і вимагають від глядача активного заповнення їх власною уявою.

Згідно з Ізером, відкритий фінал є гігантською «шпариною», яка змушує аудиторію відмовитися від пасивного споглядання і розпочати процес «конструювання сенсу». Саме відсутність зв'язку між питанням і відповіддю створює напругу, яка мобілізує когнітивні та емоційні ресурси глядача. Ізер підкреслює, що чим більше таких «шпарин» залишає автор, тим вищим є ступінь співучасті публіки, оскільки твір стає реальністю лише в момент його індивідуального проживання та домислення [24].

Глибинне розуміння природи відкритого фіналу неможливе без звернення до семіотичної теорії тексту, розробленої французьким філософом Роланом Бартом. У своїй програмній праці «S/Z» Барт пропонує фундаментальну дихотомію між «читабельним» та «письменницьким» текстом. Класична драма із закритим фіналом належить до категорії «читабельних» творів: вона пропонує

29

глядачеві готовий продукт, де всі сенси вже зафіксовані автором, а публіці залишається лише пасивно їх спожити. Натомість, твір із відкритим фіналом (як у випадку з Метерлінком чи Беккетом) набуває статусу «письменницького» тексту.

Барт стверджує, що в такому творі глядач перестає бути споживачем і стає виробником сенсу. Аналізуючи структуру наративу, Барт виділяє так званий «герменеутичний код» (код загадки), який керує інтригою: формулюванням питання та його вирішенням. У традиційній естетиці цей код завжди прагне до

фінального розкриття істини. Однак у стратегії відкритого фіналу відбувається свідоме порушення цього коду: загадка формулюється («Хто прийшов?»), але відповідь відкладається або блокується. Ця «нерозрішеність» перетворює виставу на нескінченний процес знаковіттворення, де кожен глядач змушений наново «переписувати» фінал у своїй свідомості, що робить твір вічно актуальним і незавершеним [9].

Отже, відкритий фінал у режисурі — це не просто відмова від сюжетної крапки, а складний естетичний принцип, що трансформує саму природу театральної комунікації. Він сприяє моделюванню ситуації фундаментальної невизначеності, де традиційна пасивність залу скасовується: глядач змушений стати співавтором вистави, заповнюючи залишені режисером «білі плями» власним екзистенційним досвідом. Завдяки цьому вистава не завершується після поклону акторів, а продовжує своє існування у свідомості реципієнта, провокуючи внутрішню дискусію та етичну рефлексію.

2.3. Втілення відкритого фіналу в світовій режисурі кінця XX — початку XXI ст.

Злам тисячоліть у світовій театральній практиці позначився радикальним переосмисленням структури вистави, де категорія фіналу зазнала, мабуть, найбільших метаморфоз. Якщо в епоху модернізму відкритий фінал частіше трактувався як наративна невизначеність (герой не робить вибір, ситуація не вирішується), то в режисурі кінця XX — початку XXI століття, яку Ханс-Тис

30

Леман класифікує як «постдраматичну», фінал стає інструментом деконструкції самої ідеї завершеності.

У постдраматичному театрі, як зазначає Леман у своїй фундаментальній праці, відбувається «дедраматизація» — відмова від лінійного сюжету та конфлікту. Відповідно, фінал перестає бути телеологічною точкою, до якої прямує дія. Замість катарсису або морального висновку режисери пропонують глядачеві стан «підвішеності». [21]

Яскравим прикладом такого підходу є творчість Роберта Вілсона. Його «візуальні опери» та спектаклі (наприклад, *Einstein on the Beach* або *The Life and*

Death of Marina Abramović) не мають фіналу в традиційному розумінні. Вони завершуються припиненням візуального потоку, а не вичерпанням сюжету. Вілсон використовує принципи «статичної драми», що безпосередньо відсилає до теорії М. Метерлінка, перетворюючи час на простір. Фінал у Вілсона — це часто повільне згасання світла, що залишає образ на сітківці ока глядача, продовжуючи дію у візуальній пам'яті.

У німецькому режисерському театрі кінця ХХ століття відкритий фінал часто стає результатом агресивної інтерпретації класичного тексту. Томас Остермаєр у своїй знаковій постановці «Нори» (2002) за п'єсою Г. Ібсена «Ляльковий дім» радикально змінює фінал. Замість класичного виходу Нори, що символізує емансипацію, у версії Остермаєра героїня вбиває чоловіка (або в інших варіаціях залишається у пастці). Цей прийом, який Браян Річардсон міг би класифікувати як «варіативний фінал», руйнує очікування публіки та залишає її з питанням про неможливість звільнення в сучасному суспільстві споживання. [40]

Така стратегія корелює з тезами Еяла Сігала про «альтернативні фінали», які підкреслюють умовність будь-якого театрального завершення і змушують глядача аналізувати не долю персонажа, а саму структуру соціальної ситуації. [41]

31

Розвиток перформансу вплинув на театральну режисуру, привносячи у фінал елементи «вторгнення реального». [21] У роботах Ромео Кастеллуччі, зокрема у виставі «Про концепцію обличчя, щодо Сина Божого» (*On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*, 2011), фінал будується на візуальному шоку. Гігантський лик Христа, що руйнується або покривається написом «Ти не мій пастир», не дає наративної відповіді, а створює потужний афективний імпульс.

Тут доречно згадати концепцію «естетичної дистанції» Еріки Фішер-Ліхте. У сучасному театрі фінал часто руйнує цю дистанцію, перетворюючи глядача зі спостерігача на співучасника [19]. Меган Селінджер у своєму дослідженні шекспірівських постановок зазначає, що перформативне закриття може дестабілізувати текст. У сучасному театрі ця дестабілізація стає самоціллю:

фінал виноситься за межі сцени, у реальний простір і час глядача. [42]

З розвитком цифрових технологій та імерсивного театру поняття фіналу розмивається ще більше, набуваючи ознак гіпертекстуальності. Глядач часто сам обирає момент виходу з гри або маршрут пересування сценічним простором, який і визначає його індивідуальний фінал. Це ілюструє концепцію «відкритого твору» Умберто Еко на новому технологічному рівні: твір стає механізмом для генерації нескінченної кількості завершень [16].

У цьому контексті відкритий фінал трансформується з філософської категорії в категорію структурну. Як зазначає дослідниця цифрових наративів Джанет Мюррей у своїй праці «Гамлет у голодеці», у таких системах відбувається перехід від фіксованого сюжету до «мультиформної історії». Мюррей стверджує, що в інтерактивному середовищі (яким стає і сучасний театр) автор більше не пише кінцівку як таку; він створює «процедурні правила» та можливі варіанти розвитку подій. Глядач, взаємодіючи з цими правилами, сам конструює свою версію фіналу, який стає не стільки розв'язкою конфлікту, скільки результатом його власних навігаційних рішень [35]. Таким чином, фінал перестає бути неминучістю (фатумом), а стає варіативною вірогідністю, що радикально змінює емоційний досвід аудиторії.

32

Тож окремим, підвидом відкритого фіналу є практики імерсивного театру. У таких виставах поняття фіналу втрачає свою темпоральну фіксованість і переходить у категорію просторового досвіду. Оскільки глядач вільно пересувається локацією та самостійно монтує сюжет із фрагментів побаченого, для кожного окремого відвідувача вистава закінчується по-різному — залежно від того, за яким персонажем він пішов або у якій кімнаті опинився в останній момент.

Класичним прикладом є вистава «Sleep No More» британської компанії *Punchdrunk* (інтерпретація «Макбета» Шекспіра). Глядачі у масках блукають багатоповерховим готелем, і хоча вистава має формальну сцену загального фіналу (повішення Макбета), індивідуальний наративний досвід залишається незавершеним: глядач ніколи не бачить повної картини, виходячи з театру з

набором розрізнених, часто суперечливих вражень.

Як зазначає дослідниця Жозефіна Мачон у своїй праці «Імерсивні театри: Інтимність та Безпосередність», у таких структурах фінал перестає бути наративним висновком і стає «вісцеральним слідом». Мачон стверджує, що імерсивна вистава не прагне до смислового закриття, а навпаки — розмиває межу між вигадкою та реальністю так, що глядач виносить відчуття незавершеної гри у своє повсякденне життя. Тілесний досвід присутності всередині події стає важливішим за розуміння того, чим усе закінчилося [27].

Як зазначають дослідники Чжен і Ю на матеріалі кінематографа, але що є абсолютно доречним і для театру, сучасний відкритий фінал виконує стратегічну функцію «залишення порожнечі». Цей термін, запозичений із традиційної східної естетики живопису (де незаповнений простір на полотні має таку ж смислову вагу, як і зображений об'єкт), у режисурі трансформується в інструмент активізації глядацької уяви. Це простір, де режисер свідомо відмовляється від «диктату сенсу» та авторитарного нав'язування єдиної правильної розв'язки. Замість того, щоб пропонувати готовий етичний висновок («мораль байки»), вистава створює герменевтичний вакуум, який глядач змушений заповнити

33

самостійно. Чжен і Ю підкреслюють, що така «порожнеча» працює як психологічний тригер: людська свідомість не терпить незавершеності (ефект Зейгарнік) і інстинктивно прагне добудувати цілісну картину. Таким чином, фінал переносить центр тяжіння зі сцени в глядацьку залу, дозволяючи аудиторії самостійно конструювати етичні та естетичні висновки, спираючись на власний життєвий досвід, страхи та надії. Режисер тут виступає не як ментор, а як модератор внутрішнього діалогу глядача із самим собою [51].

Світова режисура рубежу XX—XXI століть трансформувала відкритий фінал з літературного прийому на онтологічну стратегію. Відсутність крапки у виставах Вілсона, Остермаєра чи Кастеллуччі — це не просто інтрига, а декларація принципової незавершеності сучасного світу. Для постановки п'єси М. Метерлінка «Сліпі» цей досвід є критично важливим: він дозволяє трактувати статичний фінал п'єси не як сюжетний глухий кут, а як простір для медитації та

екзистенційного запиту, зверненого безпосередньо до сучасної аудиторії.

2.4. Відкритий фінал у постановочній практиці українського театру.

Розвиток концепції відкритого фіналу в українському театрі кінця XX — початку XXI століття має свою унікальну специфіку, зумовлену історичними травмами, постколоніальним дискурсом та пошуком національної ідентичності. Якщо західноєвропейський театр, за Леманом [21], йшов до «постдраматичного» через перенасичення текстовою культурою, то український театр рухався до відкритої форми як до способу втечі від тоталітарної визначеності радянського канону.

У 1990-х роках, з розпадом Радянського Союзу, українська режисура (Р. Віктюк, С. Данченко, В. Більченко) почала активно використовувати фінал як засіб створення багатозначного метафоричного простору. Це перегукується з принципами символізму М. Метерлінка, де мовчання є більш промовистим за слово. Як зазначає дослідниця Людмила Бондарук, концепція символічної мови в українському контексті передбачає, що істина знаходиться за межами тексту, і фінал — це лише двері у цей позатекстовий простір. [2]

34

Найбільш яскравим прикладом втілення постдраматичної концепції відкритого фіналу в українському театрі є творчість Андрія Жолдака. Його метод полягає у тотальній деконструкції класичного тексту. У виставі «Гамлет. Сни» фінал часто є візуальним шоком або навмисним абсурдом, що руйнує логіку попередньої дії. [3]

Жолдак реалізує тезу Крістіана Торна про те, що «довільність закінчення» підкреслює штучність будь-якої художньої конструкції [47]. Фінали Жолдака часто є «катастрофічними»: вони не вирішують конфлікт, а знищують сам світ вистави, залишаючи глядача в стані здивування/жаху, описаного Чженом і Ю [51]. Це відповідає концепції Лемана про «вторгнення реального», де фізична дія та візуальний образ домінують над наративом [21]. Інший вектор розвитку відкритого фіналу демонструє Владислав Троїцький та центр сучасного мистецтва «ДАХ». У проектах «Україна містична», фінал трансформується у ритуал. Тут спрацьовує принцип співприсутності, коли межа між виставою та

реальністю стирається. Фінал не настає, він перетікає у життя, у спільний спів чи мовчання з аудиторією. [7]

Це корелює з ідеями Метью Гуліша (Matthew Goulish) про перформанс як «мікролекцію», що не має кінця, а лише зупинку в часі [20]. Троїцький використовує відкриту структуру, щоб створити відчуття безперервності культурного коду, де смерть (як фінал) є лише етапом трансформації [7].

У виставах Наталії Ворожбит або Максима Голенка фінал часто є питанням, зверненням до громадянської позиції глядача, позбавляючи його комфорту естетичної дистанції.

Відмова від смислового закриття в українській режисурі є не просто даниною моді на постдраматичне, а відображенням нестабільності історичного часу. Для постановки «Сліпих» Метерлінка цей досвід є визначальним. Він дозволяє інтерпретувати статичне очікування персонажів п'єси не як пасивність, а як напружений стан перед обличчям невизначеного майбутнього — стан, глибоко суголосний сучасному українському глядачеві.

35

РОЗДІЛ 3. ДОСВІД РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ «СЛІПІ» ЗА П'ЄСОЮ М. МЕТЕРЛІНКА

3.1. Аналіз п'єси Моріса Метерлінка «Сліпі».

П'єса Моріса Метерлінка «Сліпі», написана у 1890 році, є не просто хрестоматійним зразком європейського символізму, а й текстом, що здійснив тектонічний зсув у розумінні природи театральної дії. Для розробки режисерської концепції, що базується на принципі відкритого фіналу, необхідно здійснити багаторівневий аналіз цього тексту, виявивши в ньому приховані механізми впливу на глядача, які виходять далеко за межі містичної казки.

В основі нашого аналізу лежить теоретична база самого автора, яка здійснила коперніканський переворот у європейській драматургії. У своєму програмному есе «Трагізм повсякденного життя» Моріс Метерлінк формулює революційну для кінця XIX століття тезу: істинний трагізм буття розкривається не у моменти бурхливих пристрастей, вбивств, отруєнь чи зрад, а у моменти тиші, коли людина опиняється сам на сам із вічністю. Драматург наводить

хрестоматійний приклад: старий чоловік, який нерухомо сидить у кріслі під лампою, проживає глибше і трагічніше життя, ніж коханець, що вбиває свою кохану, або полководець, що святкує перемогу. Адже саме у стані спокою людина стикається з невидимими силами долі, смерті та часу, які зазвичай заглушуються шумом зовнішньої дії [28].

Традиційна аристотелівська драма будується на мімізисі дії, де персонажі активно змінюють свою долю через вчинки, а конфлікт виражається у словесному двобої. Натомість у «Сліпих» Метерлінк пропонує концепцію «статичного театру». Сюжет п'єси максимально спрощений, майже редукований: група незрячих людей з притулку, виведена старим священиком на прогулянку в ліс, чекає на його повернення, не усвідомлюючи, що він помер і знаходиться поруч з ними.

Тут Метерлінк застосовує техніку «діалогу другого ступеня» — слова персонажів (про холод, про шум моря, про птахів) є лише поверхневим шаром,

36

за яким прихований справжній діалог — діалог душ, що відчують наближення неминучого. Як зазначає відомий філософ культури та літературознавець Джордж Стайнер у своїй праці «Мова і мовчання», Метерлінк був одним із перших, хто зрозумів, що мова у сучасному світі втратила свою комунікативну силу. Стайнер стверджує, що герої Метерлінка говорять не для того, щоб передати інформацію, а для того, щоб заповнити жахливу порожнечу тиші. Їхнє мовлення — це «тонкий лід над прірвою мовчання». Саме це робить їхнє очікування таким напруженим: тиша у п'єсі є не відсутністю звуку, а активною, агресивною субстанцією, що поглинає героїв [44].

Петер Сонді у своїй фундаментальній праці «Теорія модерної драми» визначає цю структуру як кризовий момент, коли «безпорадна людина наздоганяється долею» [46]. Оскільки людина позбавлена можливості діяти (через сліпоту та ізоляцію), драма зміщується всередину свідомості. Драматургічна напруга створюється не розвитком подій (адже подій майже немає), а їхньою відсутністю та наростанням екзистенційної тривоги. З точки зору Ханса-Тиса Лемана, таку структуру можна класифікувати як предтечу

«естетики стану», характерної для постдраматичного театру [21].

У цій системі координат відсутній векторний рух від зав'язки до розв'язки. Натомість існує спіральне наростання інтенсивності стану — від легкої стурбованості до тотального, паралізуючого жаху. Така структура є ідеальним ґрунтом для реалізації відкритого фіналу, оскільки дія не має лінійної логіки розвитку (причина — наслідок), вона не потребує і логічного завершення. П'єса не вирішує конфлікт, а фіксує ситуацію, яка лише поглиблюється, залишаючи глядача сам на сам із питанням без відповіді.

Просторово-часова організація п'єси «Сліпі» відіграє вирішальну роль у створенні атмосфери невизначеності та ізоляції. Місце дії визначено як «дуже давній первісний ліс» на острові. Острівна локація автоматично створює сенс ізоляції, відрізаності від великого світу. Ліс у Метерлінка — це вороже, непізнаване середовище, лабіринт без виходу. Як зазначає дослідниця Артур

37

Саймонс, символізм Метерлінка не є алегорією конкретної ідеї, а радше драматизацією людського стану перед невідомою божественною силою. Сліпота персонажів трансформує фізичний простір в акустичний та тактильний. Для персонажів світ звужується до радіусу чутності. Це створює ефект клаустрофобії на відкритому повітрі. Згідно з Адріаном Кертіном, «Сліпі» — це «найбільш послідовне дослідження акустичного та потенційно галюцинаторного звуку» у творчості Метерлінка. Звуки природи (шум моря, вітер, птахи) стають єдиними маркерами простору, але вони ж і дезорієнтують героїв [14].

Час у п'єсі втрачає свою лінійність та історичність. Це час поступового згасання життя, тепла та надії. Він вимірюється природними циклами та фізичним відчуттям холоду (сліпі постійно запитують «Котра година?» і не отримують відповіді). Згідно з дослідженнями Браяна Річардсона, такий тип роботи з часом характерний для творів, що тяжіють до відкритого фіналу: час не веде до мети, він «зависає» або рухається по колу, унеможливлюючи фінальну крапку [40]. Ця зупинка часу створює ефект завмирання, де очікування стає єдиною формою існування.

Метерлінк вдається до радикальної деперсоналізації. У п'єсі 12 сліпих

персонажів (6 чоловіків і 6 жінок) плюс мертвий Священик і Дитина. Жоден із них не має імені. Вони означені лише за статтю, віком або станом (Сліпонароджені, Найстаріші сліпі, Юна сліпа). Цей прийом дозволяє режисерові працювати не з психологічними портретами, а з архетипами або з єдиним «колективним тілом». Їхні діалоги нагадують музичну партитуру, де голоси переплітаються, повторюють один одного, створюючи ефект ехо.

Така структура персонажів безпосередньо впливає з метерлінківської теорії «театру для маріонеток». Як зазначає дослідник модернізму Мартін Пухнер у своїй праці «Страх сцени», Метерлінк вважав, що фізична присутність живого актора з його індивідуальністю та «плоттю» заважає сприйняттю символу. Тому сліпі у п'єсі сконструйовані як «людські маріонетки» — судини для універсального страждання, позбавлені власної волі. Пухнер підкреслює, що

38

трагедія цих персонажів полягає в їхній онтологічній залежності. маріонетка не може рухатися без ляльководи. У цьому контексті смерть Священика — це смерть Ляльководи, після якої маріонетки (сліпі) приречені на статику та ентропію, оскільки механізм, що приводив їх у рух, зламано [38]. Це перетворює виставу з побутової драми на метафізичний акт, де герої є лише голосами єдиної розколотої свідомості.

Особливе місце посідає фігура Священика. Він присутній на сцені фізично як труп. Його смерть є вихідною подією п'єси, але усвідомлюється героями лише в середині. Традиційно Священик трактується як символ Релігії, що померла і залишила людство без проводу. Однак у сучасному прочитанні це більш широка метафора втрати Авторитету, краху патерналізму або «смерті Бога» у ніцшеанському сенсі. Сліпі чекають на того, хто вже не може їм допомогти. Це створює трагічну іронію та підсилює відчуття екзистенційної покинутості. Як зазначають дослідники з Університету Брауна, повторювані питання сліпих «Де він?» еволюціонують від простого запитання про місцезнаходження провідника до глибокого благання, що зондує присутність Бога [49].

Сліпота у п'єсі є центральною метафорою. Девід Болт у своєму дослідженні «метанарративу сліпоті» зазначає, що в літературі сліпота часто коливається між

невіглаством та надлюдським знанням «другим зором» [11]. У Метерлінка сліпота — це передусім ізоляція та неможливість комунікації. Як зазначається у дисертації Емануели Спінозо, «сліпота перешкоджає комунікації між істотами та ізолює персонажа від зовнішнього світу» [43]. Проте у п'єсі є єдина зряча істота — Дитина на руках у Божевільної. Вона ще не вміє говорити, але вона бачить. Її плач у фіналі — це реакція на побачене. Це створює парадокс: ті, хто можуть говорити, не бачать істини, а той, хто бачить, не може її вимовити. Це підсилює трагізм ситуації та неможливість отримання відповіді.

На нашу думку «Сліпі» також — це модель людства, яке боїться відповідальності, боїться зробити крок, шукати вихід. Це люди загублені, їх

39

сліпота — духовна, через страх вони не можуть знайти в собі сили взяти життя в свої руки та постійно чекають на якусь зовнішню силу, яка їх врятує. Фінал п'єси «Сліпі» є одним із найпотужніших прикладів відкритого фіналу у світовій драматургії. Структурно він будується на наростанні саспенсу через звук. Оскільки персонажі п'єси позбавлені зору, фінальна подія розгортається виключно в звуковому просторі. Це корелює з дослідженням Адріана Кертіна, який визначає звуковий ландшафт авангардного театру як самостійний носій сенсу. У «Сліпих» звук стає повноцінним персонажем, джерело якого невидиме, а отже, загрозливе [14].

Центральним образом фіналу стає Дитина, яку тримає на руках Божевільна. Це єдина зряча істота на сцені. Її плач у фіналі це реакція на побачене. Тут Метерлінк створює трагічний парадокс, описаний Девідом Болтом у дослідженні метанаративів сліпоти: ті, хто володіють мовою (дорослі сліпі), не бачать істини; та, хто бачить істину (дитина), не володіє мовою. Ця комунікативна прірва унеможлиблює отримання відповіді. Плач дитини стає єдиним свідченням присутності «Приходька», але це свідчення невербальне, афективне, що посилює тривогу глядача [11].

У фіналі п'єси відбувається вторгнення зовнішньої сили. Згідно з аналізом «Незалежного театального товариства», цей образ у Метерлінка завжди амбівалентний. [48]

Артур Саймонс трактує прихід Невідомого як прихід Смерті. Смерть Священика на початку п'єси та прихід Смерті за рештою групи в кінці створюють композиційне кільце [45]. Однак, у контексті постдраматичного театру, ми можемо трактувати цей образ ширше:

1. Це Історія, яка вдирається у замкнений світ індивідів, не залишаючи їм шансу на порятунок.
2. Це Реальність, від якої сліпі були захищені стінами притулку та опікою Священика.

40

3. Це Порожнеча, оскільки кроки можуть бути слуховою галюцинацією колективного страху.

П'єса закінчується криком найстарішої сліпої: *«Згляньтесь на нас!»*. Ця фраза є ключем до розуміння відкритого фіналу. Вона може бути інтерпретована як: 1. Молитва: Звернення до Бога або вищої сили.

2. Капітуляція: Визнання своєї безпорадності перед тим, що прийшло.
3. Звернення до глядача: Руїнування «четвертої стіни».

Саме третій варіант є найбільш продуктивним для сучасної режисури. Як зазначає Браян Річардсон, такий фінал не завершує дію, а «зупиняє» її, перекидаючи місток відповідальності в зал. Глядач стає тим самим «Приходьком», на якого дивляться (але якого не бачать) персонажі [40].

Структура фіналу «Сліпих» ідеально ілюструє концепцію залишення порожнечі, описану дослідниками Чженом і Ю [51]. Метерлінк свідомо залишає фінальну подію «порожньою» — ми не бачимо, хто прийшов, ми не знаємо, що станеться далі. Ця «порожнеча» не є недоліком сюжету, вона є простором для активної уяви глядача. Автор відмовляється від дидактики, від нав'язування своєї версії подій. Патрік МакГіннесс у своєму дослідженні модерністського театру зазначає, що Метерлінк прагнув створити «театр тиші», де те, що не сказано і не показано, має більшу вагу, ніж проявлене [32].

Відкритий фінал у «Сліпих» стверджує, що стан очікування та невизначеності є перманентним станом людського існування. Проведений аналіз

дозволяє стверджувати, що п'єса «Сліпі» містить у своїй структурі відкритий фінал. Статичність дії, символічна навантаженість простору, деперсоналізація героїв та невизначеність фінальної події роблять цей текст ідеальним матеріалом для дослідження концепції відкритого фіналу. Наша режисерська робота з цим матеріалом полягає в створенні умов, за яких глядач зможе фізично відчувати стан невизначеності. Текст Метерлінка стає партитурою для створення атмосфери, де фінальне питання зависає у повітрі, дестабілізуючи комфортне сприйняття і змушуючи аудиторію шукати відповіді.

41

3.2. Постановочний план та задум вистави

П'єса «Сліпі», яку я обрав для постановки, як практичну частину своєї магістерської роботи є виключно актуальною в наш час та безумовно, як ми вже визначили в розділі 3.1. відповідає темі нашого дослідження.

Актуальність п'єси, для мене, полягає у гострому резонансі її центрального конфлікту — пасивності та страху відповідальності із сучасним станом суспільної свідомості. Для мене сліпота персонажів є метафорою духовної інфантильності: персонажі могли б спробувати рухатися, шукати вихід, але натомість чекають, сподіваються та бояться. Їхня сліпота духовна, вони або не хочуть, або вже не в змозі взяти власну долю у свої руки. Ця статичність, небажання, а часом і страх зробити крок назустріч невідомості в буквальному сенсі стає діагнозом, що викриває хворобу волі та втрату внутрішньої сили.

Образ групи незрячих, що загубилися в «правічному лісі», прочитується як алегорія сучасного суспільства. В умовах війни, коли відчуття невизначеності сягає піку, сюжет про групу людей, що очікують на повернення мертвого Поводиря (зовнішньої сили, яка має вирішити їхню долю), набуває трагічного звучання. Зараз, коли вже четвертий рік іде війна, ця п'єса стає тривожним застереженням того, що пасивне очікування та перекладання відповідальності на іншого є шляхом до загибелі.

Саме тому вистава має чітко виражене надзавдання — замість готових відповідей, що означали би ту саму зовнішню силу, яка вказує шлях, вистава має спровокувати глядача на внутрішній діалог із самим собою про власну здатність

«бачити», приймати рішення, діяти навіть тоді, коли обрій прихований туманом. Вистава має стати своєрідним дзеркалом, в якому кожен глядач зможе побачити ступінь власної готовності вийти «з темряви», перестати чекати на «поводиря» і зробити крок, на який більшість героїв п'єси так і не наважилися.

В своєму рішенні я скоротив кількість персонажів з 12 до 6, це сприяє більшій концентрації характерів персонажів та загострює взаємовідносини між

42

ними. Таким чином в моїй версії п'єси залишаються: Юна сліпа з дитиною, Перший та Другий сліпонороджені, Шостий сліпий, а також Стара і Старі сліпі. Наскрізна дія вистави формується як напружений і болісний рух від пасивного очікування до усвідомлення необхідності власного вибору, який герої, окрім юної сліпої, так і не здійснюють.

Тож наскрізна дія полягає в наростанні внутрішнього конфлікту між інфантильним бажанням покладатися на зовнішнього «поводиря», що становить контр-наскрізну дію вистави і невідворотною потребою взяти відповідальність за власне життя. Упродовж вистави ця дія розгортається як коливання між страхом зробити крок і дедалі яснішим розумінням того, що зволікання веде до загибелі.

Персонажі вистави також дуже чітко діляться на представників наскрізної та контр-наскрізної дії:

На стороні наскрізної дії знаходиться Юна сліпа, яка бачила в дитинстві, та, за словами священника, може прозріти і покинути острів (Цитата Юної сліпої — «Мені казали, що він може мене зцілити. Він сказав, що з часом я побачу. Тоді я покину острів»), та Шостий сліпий, який іноді трохи бачить і прагне знайти шлях до притулку.

На стороні контр-наскрізної дії знаходяться Перший та Другий сліпонороджені, а також Стара та Старий сліпі. Якщо сліпонороджені є безнадійними і не можуть уявити своє життя без провідника і хотіли б ніколи не виходити з притулку, то старі сліпі обидва бачили колись давно в молодості, але осліпли і через свій вік вже змірились зі своєю долею.

Жанр вистави я визначив як трагедію. В цьому визначенні я спираюся на

внутрішню природу конфлікту та фатальну незворотність фіналу, зумовлену бездіяльністю більшості героїв. У класичному розумінні трагедія передбачає наявність трагічної провини, і в п'єсі Метерлінка такою провиною стає не вчинок, а його тотальна відсутність.

43

Але, якщо у тексті Метерлінка панує фатальна безнадія, то в моїй виставі трагедія народжується в момент граничного напруження між дією та бездіяльністю. Білі пов'язки на очах персонажів стають ключовим образом сліпоти. Трагічний конфлікт полягає у тому, що лише Юна сліпа в фіналі наважується зробити крок та побачити, тоді як решта залишається у полоні страху, прирікаючи себе на бездіяльність, що несе неминучу загибель.

Кульмінацією трагедії стає фінальна сцена. Звуки кроків та плач дитини, які для більшості є лише джерелом жаху, для Юної сліпої стають імпульсом до дії, вона зриває пов'язку, відмовляючись від сліпоти. Її фінальне запитання «Хто ти?», кинуте у темряву до невідомого, та наступне затемнення не дають глядачеві готової відповіді. Це залишає фінал відкритим і тривожним: ми не знаємо, чи принесе прозріння порятунок, але ми точно знаємо, що відмова від нього, яку обрала решта персонажів, веде в нікуди.

Відкритий фінал трансформує страх перед смертю у страх перед необхідністю самотійно давати відповіді на виклики долі. Трагедія тут полягає не у фізичній смерті, а у прірві, що утворюється між тією, яка наважилася подивитися майбутньому в очі, і тими, хто так і не зважився зняти пов'язку, перетворивши своє життя на нескінченне, пасивне очікування кінця.

Сценографічне рішення вистави мінімалістичне. Замість ілюстрації «давнього лісу» сценічний простір щільно заповнюється канатами, що звисають з усіх боків, перетинаючи сцену і створюють образ заплутаності та загубленості. Цей образ «джунглів з канатів» набуває полісемантичного звучання: це і фізична перешкода, що дезорієнтує персонажів, і візуалізація зв'язків персонажів один з одним та зі священником, що перетворилися на павутиння, і метафора лісу, який став пасткою. Канати створюють нестабільне, хитке середовище, яке реагує на кожен рух акторів, перетворюючи простір на живий організм. Актори плутаються

в цих канатах та іноді спілкуються через них. В сцені де персонажі за допомогою собаки знайшли труп священника, вони через ці канати, обмацують тіло священника.

44

Композиційним центром сценічного простору є темна фігура мертвого Священника, яка висить серед канатів у балахоні. Всі канати спрямовані до нього та перетинають його з різних боків. Це статична фігура, навколо якої розгортається хаотичний рух сліпих. Важливою семіотичною деталлю є асфоделі, що стирчать з одягу Священника. Використання цієї квіти, яка у давньогрецькій міфології символізує царство мертвих, миттєво міфологізує простір, перетворюючи його на своєрідне Чистилище.

В акторській пластиці, всупереч рекомендаціям Метерлінка щодо статички, я обираю динамічну психофізику: актори хаотично блукають серед канатів, їхні рухи нервові та рвані, що чергується і контрастує з моментами цілковитого заціпеніння. Взаємодія з тілом Священника відбувається як напряду, так і опосередковано через систему канатів, які стають своєрідною «нервовою системою» колективного тіла. Інстинктивне збивання персонажів у групи, утворення «купи тіл» в предфінальній сцені, візуалізує тваринний страх і спробу знайти порятунк у фізичній близькості.

Персонажі одягнені у позачасове лахміття, що перетворює їх на узагальнені образи людства, позбавленого соціального статусу. Всі костюми зроблені з одного матеріала та в одній стилістиці та кольорі — це подрані брюки, сорочки, та накидки чи балахони з мешковини. У Юної сліпої, та Старої сліпої це плаття і накидка чи балахон. На ногах у всіх крім Юної сліпої шматки тканини, Юна сліпа ж боса. Ключовим елементом є пов'язки на очах, які функціонують не лише як знак сліпоти, а і як символ добровільної відмови від дії через страх зробити крок вперед.

Світлова партитура вистави виступає активним елементом, що формує атмосферу сцени. Протягом основної частини дії простір занурено у холодне блакитне світло, причому домінує контрове освітлення та бокові простріли. Динаміка вистави підкреслюється світловими акцентами: у моменти паніки

використовуються різкі контрові спалахи, що травмують зір глядача, створюючи ефект дискомфорту. Момент виявлення трупа Священника маркується

45

радикальною зміною кольору, сцена заливається тривожним червоним світлом, що сигналізує про перехід від пасивного очікування до усвідомлення катастрофи, але замість дії ця знахідка приводить до ще більш пасивного ступору і вже в наступній сцені світло повертається до гнітучого блакитного світла, а персонажі інстинктивно збиваються в купу, що візуалізує тваринний страх і спробу знайти порятунк у фізичній близькості. В фіналі, коли Юна сліпа знімає пов'язку світло на мить стає сліплячи яскравим, що символізує прозріння персонажа, та уходить в повне затемнення, що залишає виставу без фінальної крапки та відкриває глядачам простір для роздумів.

Звукове рішення вистави будується на чергуванні фонові музики та тиші, яку розрізають звуки природи, прописані у ремарках Метерлінка. Це створює додаткову напругу, та посилює атмосферу вистави. Важливою частиною звукового рішення є молитва Старої сліпої, яка постійно молиться між своїми репліками. Своєї кульмінації її молитва набуває в сцені, коли в надії дізнатись котра година майже всі сліпі починають співати молитву у пошуках неба. Не співають тільки сліпонароджені, це рішення ще більш заглиблює їхню безнадійність. Принциповим режисерським рішенням є повна відсутність звуку Кроків у фіналі. Це радикалізує ситуацію: загроза перестає бути зовнішньою і стає внутрішньою, психологічною, або ж абсолютно метафізичною — присутність Невідомого відчувається, але не підтверджується акустично. Єдиним «живим» і гучним звуком у фіналі стає запис плачу дитини.

Фінальна сцена є концептуальним центром вистави, де реалізується принцип відкритого фіналу через просторове розмежування. У момент найвищої напруги відбувається розкол групи: основна маса сліпих, підкоряючись страху, відступає вглиб сцени до мертвого Священника, обираючи минуле і смерть. Натомість Юна сліпа з дитиною на руках відокремлюється від натовпу і йде вперед, на авансцену. Її ключовий жест зняття пов'язки з очей символізує прозріння, акт сміливості поглянути в очі невідомому. Питання «Хто ти?»

адресується нею прямо в темряву глядацької зали, руйнуючи четверту стіну.

46

Одразу після цього сцена заливається сліпучим яскравим контровим світлом, яке «спалює» зображення перед різким затемненням. Таке вирішення залишає фінал відкритим для глядача: яскраве світло може трактуватися і як сяйво порятунку, і як спалах смерті, змушуючи аудиторію самостійно шукати відповідь на поставлені запитання.

Таким чином, вистава не пропонує готового рішення, а залишає аудиторію в стані тривоги, спонукаючи кожного індивідуально вирішити дилему між безпечною темрявою бездіяльності та ризикованим світлом пізнання.

3.3. Втілення задуму постановки вистави «Сліпі» за п'єсою М.

Метрлінка

Після того як задум був сформований, я перейшов до підготовки та постановки вистави на сцені.

Важливим етапом на початку роботи над втіленням задуму став підбір акторів та розподілення ролей. До початку роботи я багато разів перетасовував акторський склад, в пошуках максимально підходящого розподілення ролей. Через нестачу акторів чоловіків, деяких персонажів грали жінки, таким чином Другий сліпонароджений та Шостий сліпий стали жінками. Але це рішення не несе ніяких змін в структуру задуму вистави, бо в моєму рішенні статева приналежність більшості персонажів не має значення.

Таким чином фінальне розподілення ролей виглядає так:

- Юна сліпа — Єва Іванова;
- Стара сліпа — Наталія Перепелиця;
- Старий сліпий — Валентин Руденький;
- Перший сліпонароджений — Валерій Левчук;
- Друга сліпонароджена — Діана Кондратова;
- Шоста сліпа — Ганна Дерев'янка/Віра Михайленко.

47

Також на початку роботи над втіленням задуму важливо було створити постановочну команду. Хореографом вистави стала Олена Лавроненко, а Художником по костюмах — Оксана Русаловська.

В роботі з акторами мені було важливо добитися ламаної пластики, яка б стала фізичним вираженням внутрішньої дезорієнтації та перманентного страху персонажів. Ми відмовилися від побутової, реалістичної поведінки на користь гротескової загостреності та експресії. Тіла акторів існують у режимі постійної напруги, кожен крок дається із зусиллям, рухи стають рваними, аритмічними. Ця «ламаність» підкреслює відсутність внутрішнього стрижня та волі у героїв, перетворюючи їх на фігури, що залежать від зовнішніх обставин. Окремим викликом став прояв сліпоти через рух акторів, я намагався, наскільки це було можливо в умовах зав'язаних очей, позбутися клішованих переміщень навпомацки, та передати сліпоту через невпевненість та ламаність рухів.

Також важливим завданням у роботі над пластикою стало створення образу «колективного тіла» в предфінальній сцені вистави. Персонажі у цій сцені майже втрачають індивідуальні риси, зливаючись у єдиний, тремтячий організм. Ми працювали над етюдами, де страх змушує персонажів інстинктивно шукати тактильного контакту, збиватися в щільні групи, утворюючи на сцені скульптурні «купи тіл». Ця фізична залежність один від одного стає фінальною візуалізацією їхньої неспроможності діяти самотійно.

На контрасті з іншими персонажами ми дуже ретельно будували образ Юної сліпої. Вона — єдиний персонаж, який прозріває в фіналі і важливою задачею було побудувати її партитуру так, щоб це прозріння в фіналі стало головною подією вистави. Для неї ми обрали абсолютно іншу психофізику, на контрасті з іншими персонажами вистави пластика Юної сліпої з самого початку легка та повітряна, вона живе у спогадах тих, часів, коли вона була зрячою. У Метерлінка Юна сліпа завжди помічала те, чого не відчували інші і в виставі ми загострили цю відмінність. Партитура ролі Юної сліпої кардинально відрізняється від інших сліпих. В той час як інші все більш погрузались в

безнадію та бездієвість, Юна сліпа намагалась побачити, серйозним кроком на

шляху до прозріння ми визначили сцену з асфоделями, які вона вплела собі в волосся. Цей жест ми трактували як метафору прийняття можливої смерті та перемогу над страхом. Відкриття смерті священника стало ударом, і реальною зустрічю зі смертю та усвідомленню її. Це усвідомлення призвело до прозріння Юної Сліпої в фіналі.

Роботу над оформленням вистави виконував я сам. В ітоговому сценічному варіанті оформлення вдалось максимально близько приблизитися до тієї концепції, яка з'явилась під час формування задуму. В фінальному варіанті сценографії канати з усіх боків розрізали сцену, перетинаючись в центральній точці де висіла темна фігура священника. Така композиція створювала лінії уваги, які вели погляд до центра. Завдяки цьому вдалось підсилити ефект від того, що священник знаходиться поруч з персонажами та вони весь час ходять навколо нього.

Крім цього під час репетицій вистави ми зрозуміли, що канатів у повітрі недостатньо і додали канати на підлозі, завдяки чому в акторів з'явилось більше можливостей взаємодії зі сценічним простором.

Кульмінаційним етапом сценічного втілення задуму стала робота над фінальною мізансценою, де теоретична концепція відкритого фіналу мала набути конкретної сценічної форми. Для реалізації цього завдання ми вдалися до радикального просторового розмежування персонажів, що візуалізує розкол всередині групи. У момент найвищої напруги, коли за текстом мають звучати кроки невідомого, основна маса сліпих, підкорюючись інстинкту самозбереження та страху, фізично відступає вглиб сцени, тулячись до мертвого Священника і тільки тягнуться руками до «своєї юної сестри». Цим мізансценічним рішенням ми підкреслили їхній вибір на користь минулого та мертвого авторитету. Натомість Юна сліпа з дитиною на руках відокремлюється від цього «колективного тіла» і робить рух на авансцену, назустріч глядацькій залі та джерелу потенційної небезпеки.

Ключовим дієвим актом, що змінює семантику фіналу, стає жест зняття пов'язки. Всупереч тексту Метерлінка, де герої залишаються незрячими до кінця,

у нашій постановці Юна сліпа свідомо позбувається символу своєї сліпоти. Цей жест ми трактуємо як акт вибору — готовність побачити істину, якою б жахливою вона не була. Її фінальне запитання «Хто ти?» адресується безпосередньо у темряву глядацької зали. Таке руйнування «четвертої стіни» реалізує механізм дестабілізації глядача, описаний Меган Селінджер, коли аудиторія змушена відчутти себе суб'єктом, до якого звертаються, а не пасивним спостерігачем [4].

Технічне вирішення фіналу спирається на світлову та звукову партитуру. Ми свідомо відмовилися від звукової ілюстрації кроків, залишивши лише пронизливий плач дитини, який різко обривається.

За задумом візуальну крапку мав поставити сліпучий світловий потік, що заливає сцену та засліплює глядача, але технічні можливості сцени не дозволили нам добитися такого ефекту, тому ми вирішили увести сцену в затемнення і вже в повній темноті прозвучало питання «Хто ти?» Цей прийом створює ефект невизначеності: глядач не бачить, що сталося з героями. Таким чином, фінал вистави залишається відкритим, трансформуючи сюжетну незавершеність у простір для індивідуальної інтерпретації кожного глядача.

50

ВИСНОВКИ

Аналіз показав, що існує багато поглядів на феномен фіналу в драматичному мистецтві, навколо термінології та розуміння завершеності дії дослідниками ведуться дискусії, що призводить до переосмислення традиційних структурних елементів вистави. Проаналізувавши існуючі погляди, були запропоновані власні визначення відкритого фіналу, понять «закінчення» та «закриття», а також визначено роль глядача у сприйнятті таких структур.

На нашу думку, відкритий фінал — це комплексний формотворчий принцип організації сценічного твору, що полягає у свідомій відмові від причинної розв'язки конфлікту, та вимагає множинності інтерпретацій. Відкритий фінал трансформує роль глядача з пасивного спостерігача на співавтора вистави, перетворюючи його на активного учасника завершення мистецького акту.

Поняття «закінчення» ми розглядаємо як фізичне припинення вистави, тоді як

«закриття» — як психологічний ефект вирішення напруги, від якого сучасний театр часто відмовляється.

В ході дослідження ми з'ясували, що еволюція фіналу пройшла шлях від аристотелівської визначеності до повної невизначеності модернізму. Класична драма вимагала закритого фіналу для досягнення катарсису, проте на межі XIX—XX століть, внаслідок кризи драми, виник «статичний театр». Театральні експерименти М. Метерлінка з відмовою від зовнішньої дії вважаються зародженням естетики мовчання та очікування. У XX столітті відкритий фінал набув політичного забарвлення в епічному театрі Б. Брехта та онтологічного виміру в театрі абсурду С. Беккета та Е. Йонеско, де фінал часто демонстрував не розв'язку конфлікту, а його нерозв'язність. В цей період виникає таке явище як постдраматичний театр, де фінал остаточно втрачає риторичну логіку завершення.

В рамках дослідження було здійснено постановку вистави «Сліпі» за п'єсою М. Метерлінка та втілено принцип відкритого фіналу. Протягом роботи

51

над проектом кількість персонажів було скорочено до шести, а жанр визначено як трагедію бездіяльності.

Також в рамках дослідження було описано процес практичного втілення режисерського задуму: роботу з акторами над ламаною пластиною, створення сценографічного рішення з використанням канатів як образу павутиння та пастки.

Вистава «Сліпі» створена як постановка, що радикально переосмислює фінал першоджерела. У нашій версії реалізовано просторове розмежування: більшість персонажів відступає у темряву до мертвого священника, тоді як Юна сліпа знімає пов'язку, роблячи вибір на користь прозріння. Фінальне запитання «Хто ти?», адресоване в зал, та відсутність однозначної відповіді переносить відповідальність на глядача, змушуючи його самотійно вирішувати дилему між пасивним очікуванням та дією. Вистава «Сліпі» була поставлена в приватному незалежному театрі «LOGOS» у Харкові, а прем'єра вистави відбулась 21 серпня 2025 року.

Як бачимо, концепція відкритого фіналу залишається актуальною і трансформується під впливом часу. Такий підхід до створення вистав, на наш погляд, продовжуватиме свій розвиток, адже він дозволяє режисерам моделювати ситуацію фундаментальної невизначеності, а глядачам — ставати повноправними співтворцями сенсів, перетворюючи перегляд вистави на глибокий особистісний досвід.

52

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апчел О.А. Посткласичні тенденції взаємодії культури, соціуму та мистецтва на прикладі документального театру. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р.: М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2013.
2. Бондарук Людмила. Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови.
3. Васильєв С. Життя після смерті [про виставу «Гамлет. Сни»] // Український театр. — 2002. — № 3.
4. Веселовська Г. І. «Український театральний авангард» (2010 5. Гринишина М. О. (ред.). Український театр ХХ століття: антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012.
6. Єрмакова Н. Нариси з історії театального мистецтва України хх ст. 7. Липківська Г. Світ у дзеркалі драми: статті, рецензії, діалоги. Київ : Кий, 2012
8. Стаття ««Стара» і «нова драма». Зміни в драматургії кінця ХІХ—початку ХХ ст.» Доступ: [«Стара» і «нова драма». Зміни в драматургії кінця ХІХ—початку ХХ століття. \(Конспект лекції\)](#)
9. Barthes, Roland. S/Z. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
10. Baumer, Thomas. The Poetics of 'Open Form' in Drama, Music and Visual Arts: Encounters with Aspects of Modern and Postmodern Art. Heidelberg:

Winter, 2014.

11. Bolt, David. *The Metanarrative of Blindness: A Re-reading of Twentieth Century Anglophone Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.
12. Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. London: Methuen, 1964.

53

13. *Committed drama within postdramatic theatre: a study of contemporary german language plays by paulo ricardo berton b.a.*, Universidade federal do rio grande do sul, 1999 m.a., pontifícia universidade católica do rio grande do sul, 2007 fulbright/capes scholar
14. Curtin, Adrian. *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
15. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
16. Eco, Umberto. *The Open Work*. Trans. Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
17. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd ed. New York: Vintage Books, 2004.
18. Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Demise of Verisimilitude." *SubStance*, vol. 31, no. 2/3, 2002, pp. 94—113.
19. Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Trans. Jeremy Gaines. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
20. Goulish, Matthew. *39 Microlectures: In Proximity of Performance*. London: Routledge, 2000.
21. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*
22. Helmer, J. *The Open-Ended Drama: A Study of Harold Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
23. Interview with Thomas Ostermeier. *Berliner Zeitung*, 2004.
24. Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

25. Lamont, Rosette C. *Ionesco's Imperatives: The Politics of Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
26. Luckhurst, Mary. *Tragicomedy and Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

54

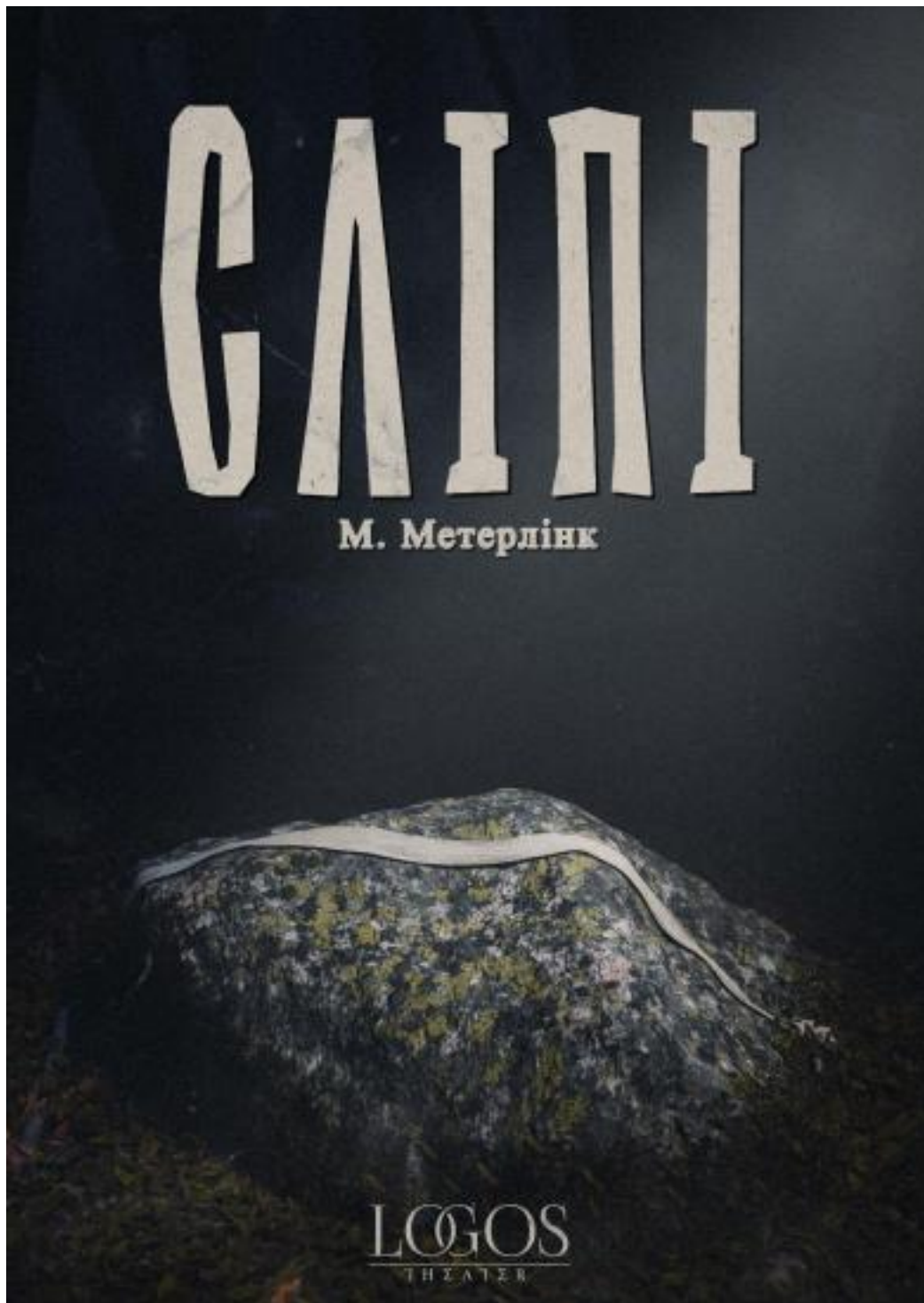
27. Machon, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
28. Maeterlinck, M. (1894). *The Tragical in Daily Life. Y The Treasure of the Humble*. (A. Sutro, Trans.). London: George Allen.
29. Maeterlinck, M. (1904). *Théâtre II*.
30. Maeterlinck, M. (1997). *L'Intruse et Les Aveugles. Y Théâtre complet, Vol. 1*. (Видання Олів'є Люто). Paris: Honoré Champion.
31. Maeterlinck, M. (2005). *Maurice Maeterlinck et le drame statique. L'Intruse, Intérieur, drames*. (P. Gorceix, Ed., Introd., & Notes). Cazaubon: Euredit.
32. McGuinness, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
33. Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
34. Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. London: Routledge, 2009. (Серія "Routledge Performance Practitioners").
35. Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press, 1997.
36. *Open-Ended Endings: Leaving Room for Interpretation*. Aspire Publishing Hub, LLC. Доступ: [Open-Ended Endings: Leaving Room for Interpretation — Aspire Publishing Hub, LLC](#)
37. *Oxford Research Encyclopedia of Literature. Beginnings and Endings*. Доступ: [Beginnings and Endings | Oxford Research Encyclopedia of Literature](#)
38. Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

55

39. Review of Romeo Castellucci's "On the Concept of the Face, Regarding the Son of God." The Guardian, 2011.
40. Richardson, Brian. Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model.
41. Segal, Eyal. Ending Twice Over (Or More): Alternate Endings in Narrative.
42. Selinger, Megan Lynn. "The Sense of An Ending": The Destabilizing Effect of Performance Closure in Shakespeare's Plays. PhD Dissertation, University of Western Ontario, 2016.
43. Spinoso, Emanuela. Le bruit de l'indicible dans les drames de Maeterlinck et de Beckett. PhD Thesis, Università degli Studi di Padova, 2015.
44. Steiner, George. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New York: Atheneum, 1967.
45. Symons, Arthur. The Symbolist Movement in Literature. London: William Heinemann, 1899.
46. Szondi, Peter. Theory of the Modern Drama. Trans. Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
47. Thorne, Christian. Six Theses About How Stories End. Доступ: [Six Theses About How Stories End | Christian Thorne • Commonplace Book](#)
48. The Independent Theatre Society, "Synopsis of Maurice Maeterlinck, L'Intruse". 2016.
49. The Brown Daily Herald. "The Blind" rejects realism, explores fluidity of language. 2007.
50. Yermolenko V. (Ed.). Ukraine in Histories and Stories: Essays by Ukrainian Intellectuals. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2020
51. Zheng, Haohan & Yu, Mingxi. The Aesthetic Characteristics of Open Ending in Chinese Cinema. Art and Performance Letters, 2024, Vol. 5: 67—72.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Афіша вистави:



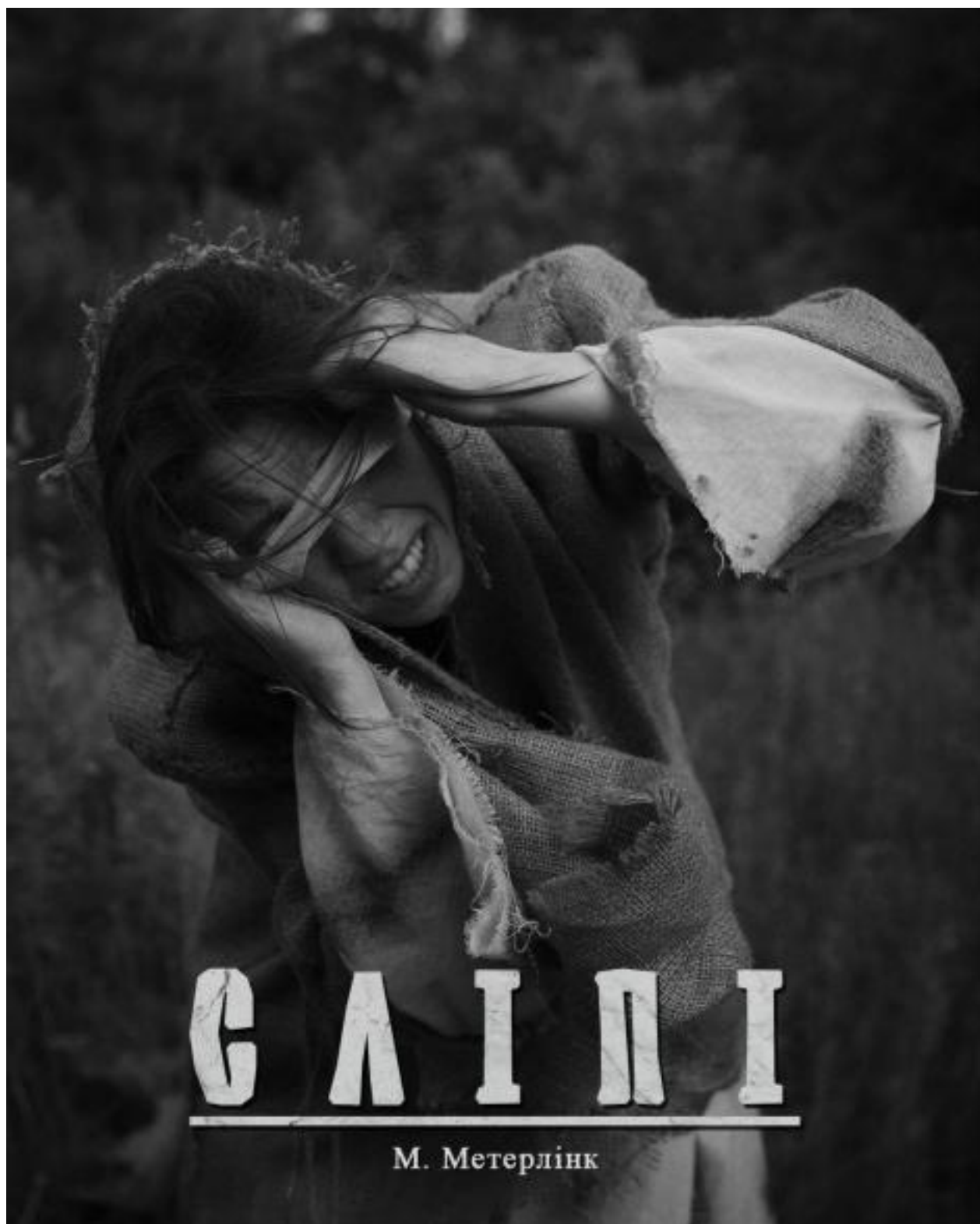
Додаток 2. Трейлер вистави:

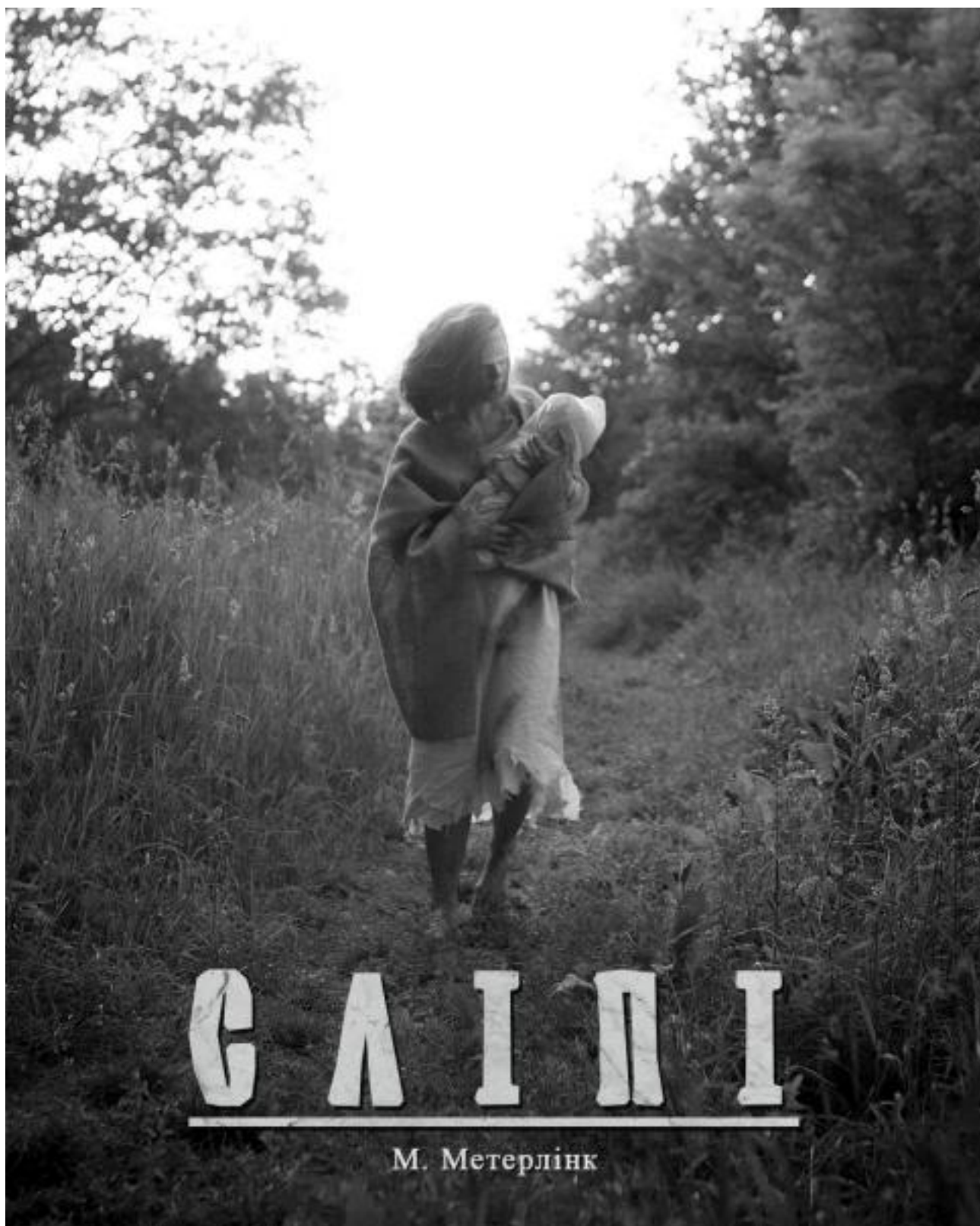
https://youtu.be/HB_-BTMD2W8

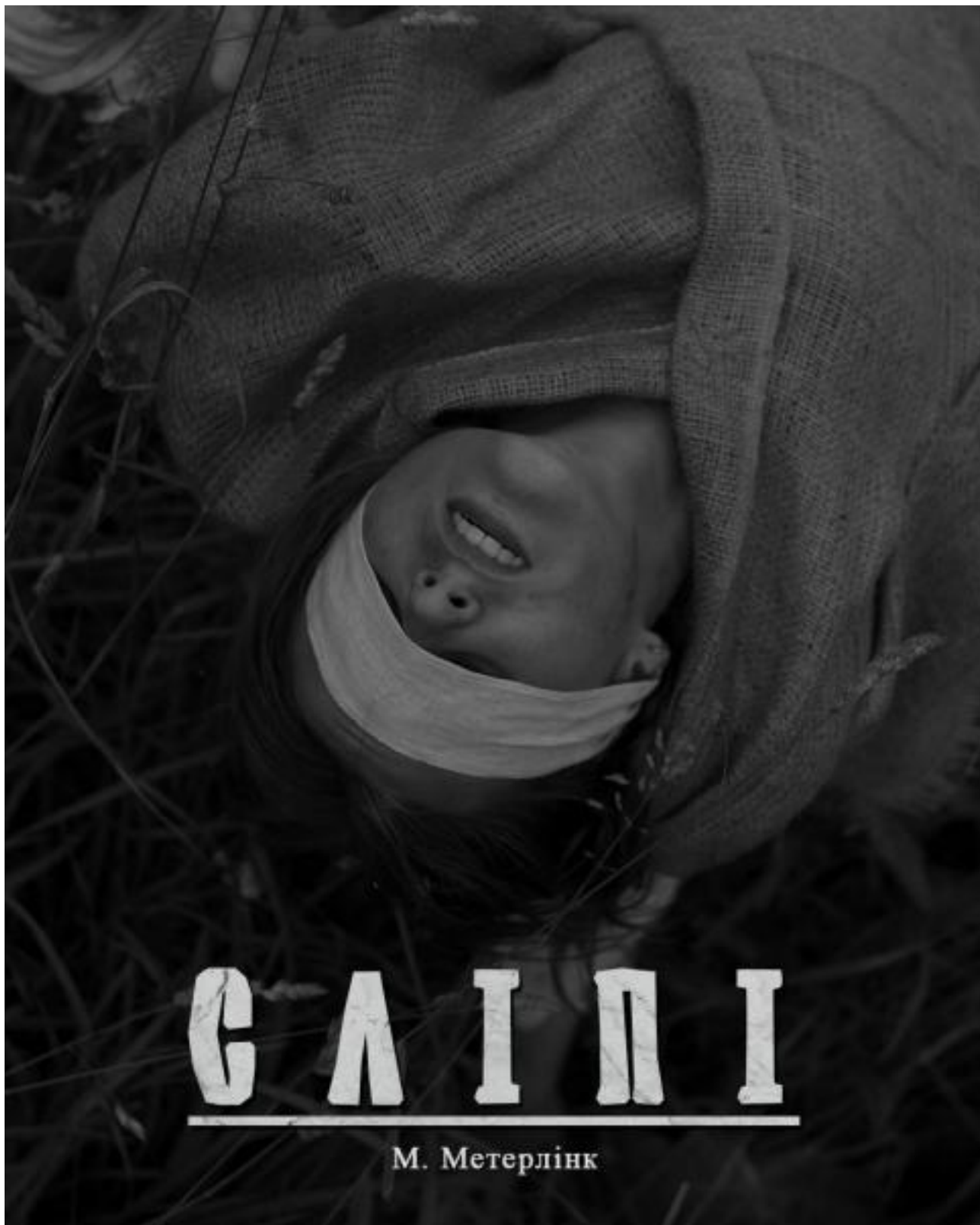
Додаток 3. Стаття про виставу:

<https://gwaramedia.com/slipi-p%CA%BC%D1%94sa-pro-vtratu-viri-ta-poshuki/>

Додаток 4. Промо матеріали вистави:

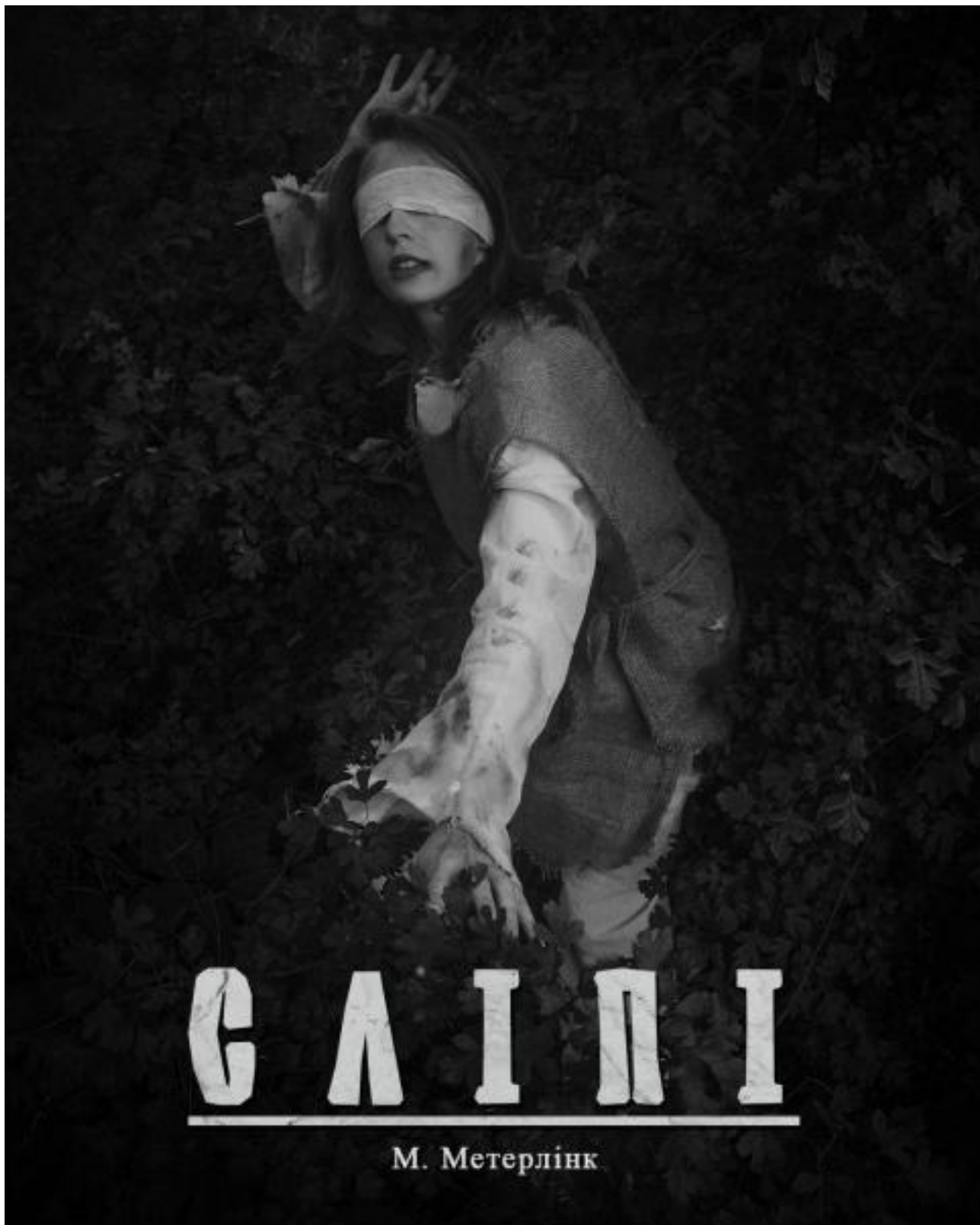


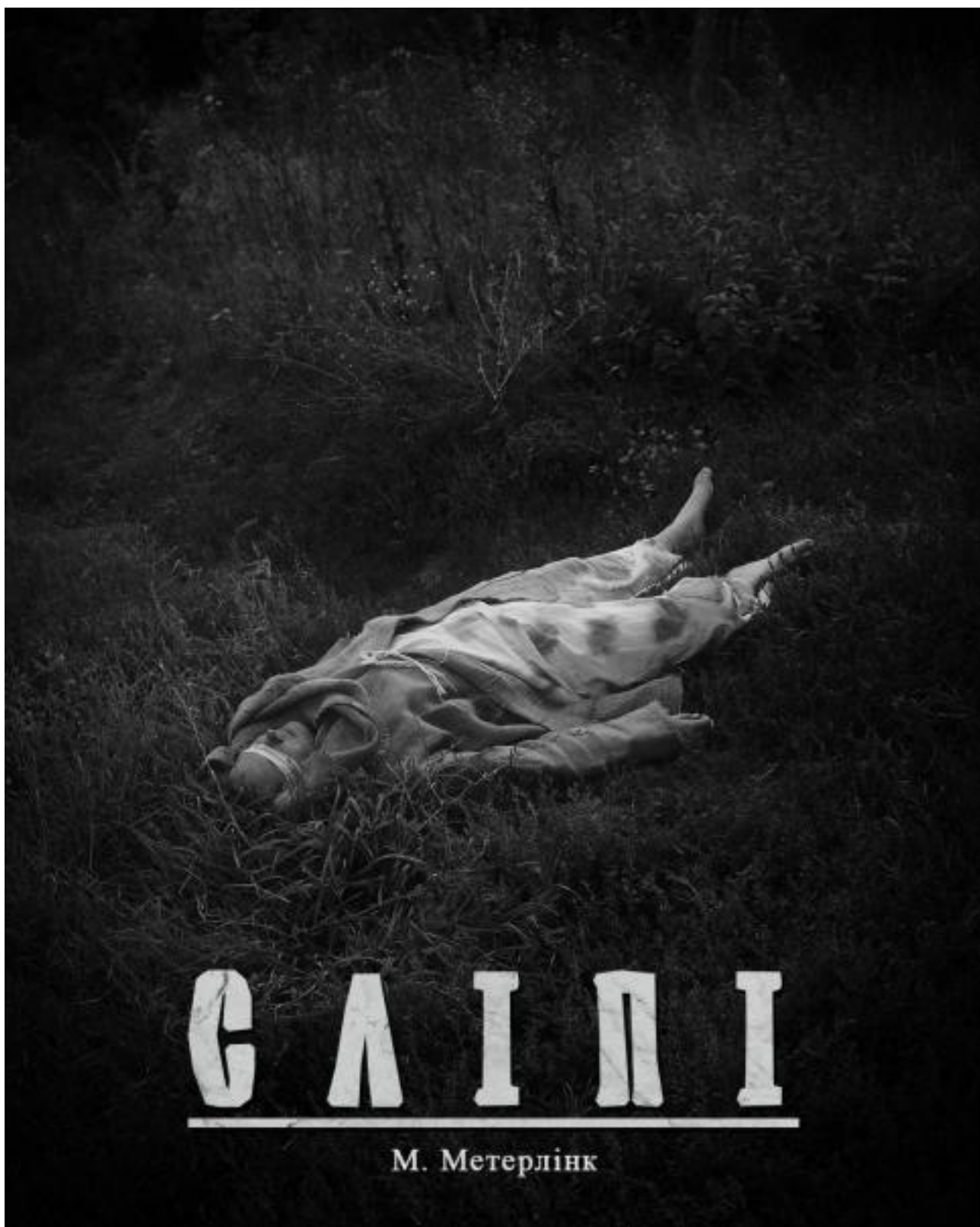


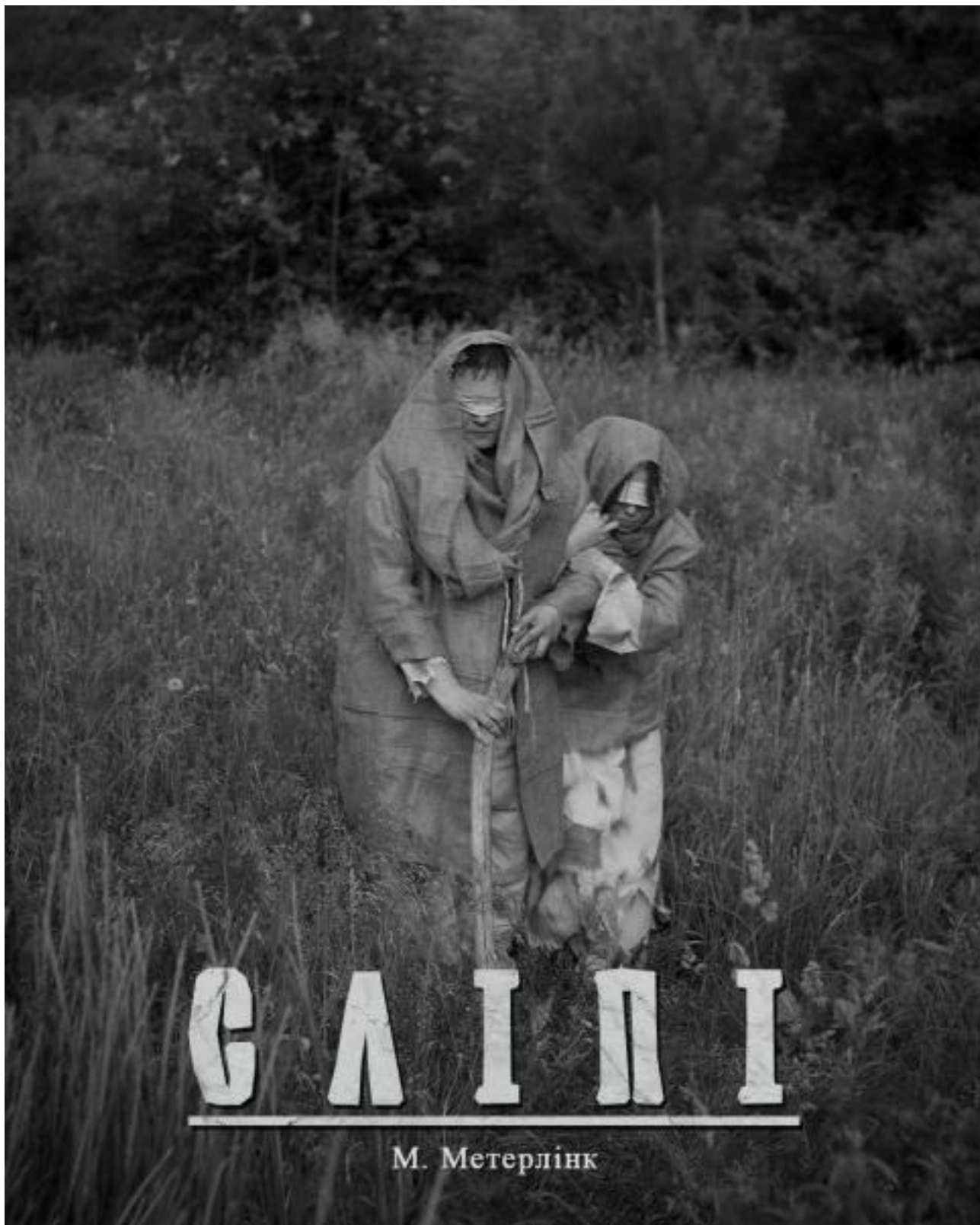


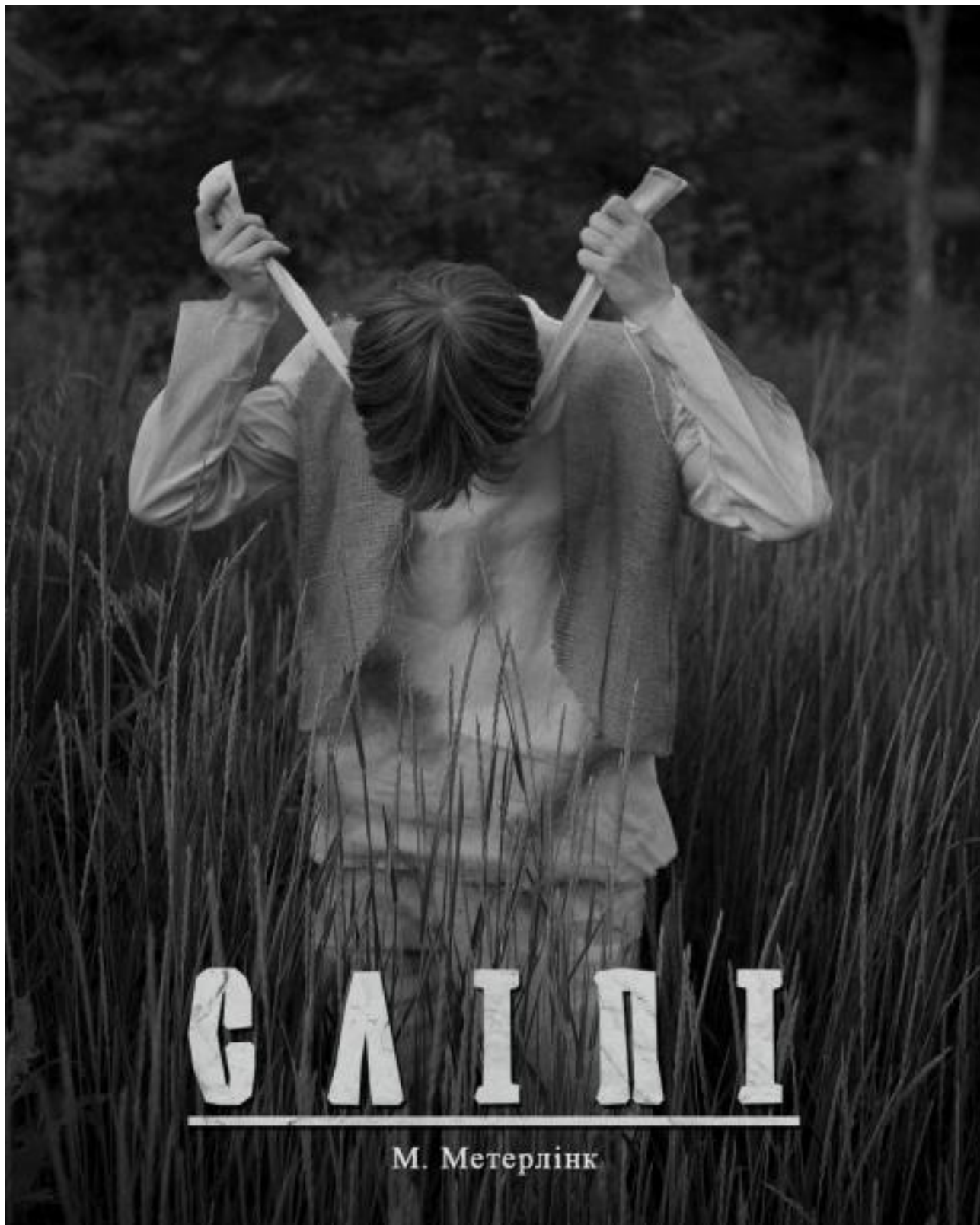
С Л І П І

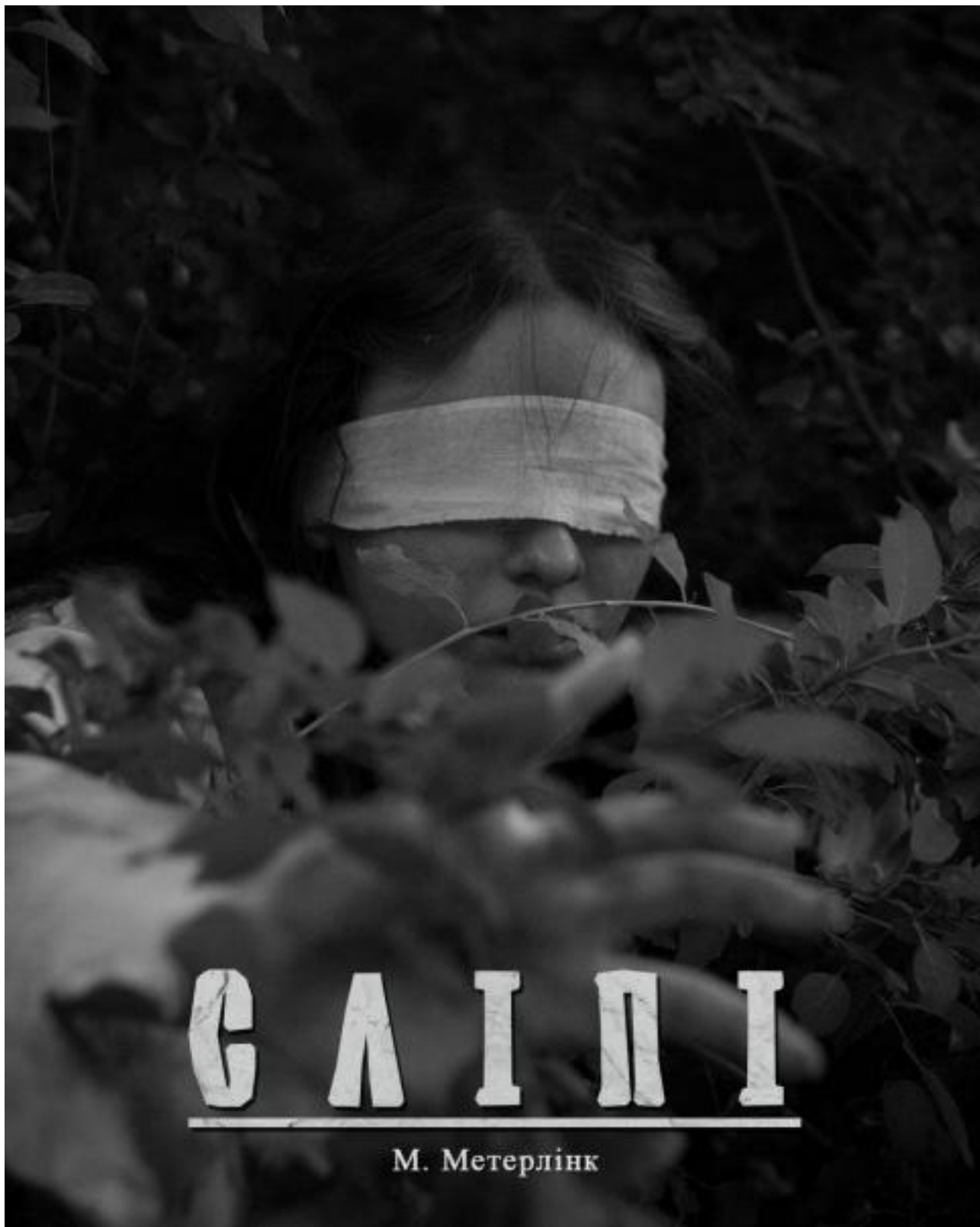
М. Метерлінк











Додаток 5. Фото з вистави:



