

УДК 82.09/82.1.2=113.05
doi.org/10.35433/brecht.9.2023.25-38

Астрахан Н. І.,
доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка
astrakhannatala@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

**КОХАННЯ/ПРАВДА/ЩАСТЯ У П'ЕСІ ГЕНРІКА ІБСЕНА "ЛЯЛЬКОВИЙ
ДІМ": АКСІОЛОГІЧНІ, ГНОСЕОЛОГІЧНІ, ДУХОВНО-ЕМОЦІЙНІ
АСПЕКТИ ДРАМАТУРГІЧНОГО КОНФЛІКТУ**

У статті розглядаються особливості драматургічного конфлікту у п'єси норвезького драматурга Г. Ібсена "Ляльковий дім", що започатковує традицію "нової драми" у європейській драматургії межі ХІХ–ХХ століття. Новаторство драматурга, виявлене на рівні організації конфлікту, визначається в контексті спроби цілісного прочитання/інтерпретації п'єси. "Ляльковий дім" характеризується як аналітична драма, покликана через художнє дослідження інституції шлюбу розкрити приховані суперечності особистісного та суспільного життя у їх найбільш актуальному для глядачів перетині. Новаторська поетика п'єси (внутрішня дія, підтекст, образи-символи, дискусія, парадоксальна розробка характерів й побудова сюжету) спрямована на аналіз особливостей розгортання процесу "емансипації" людської свідомості, її визволення від домінуючих у суспільстві стереотипів відчуття, мислення, поведінки. Локалізація конфлікту у свідомості головної героїні дозволяє автору увиразнити аксіологічно-ціннісні, гносеологічні та духовно-емоційні його аспекти. У аксіологічно-ціннісному плані конфлікт передбачає зіткнення християнської системи цінностей, ґрунтованої на любові, з цінностями буржуазного суспільства, серед яких найбільш значущими виявляються гроші, можливості їх отримати, блага, що ними купуються – комфорт, затишок, задоволення, естетична привабливість приватного життя. Пізнавальний аспект конфлікту розкривається через парадоксальне співвіднесення правди і брехні у свідомості й взаємовідносинах персонажів. Нора Хельмер, яка у першій дії неодноразово обманює чоловіка, приховуючи від нього правду про ті або інші подробиці їх спільного життя, формує здатність вповні усвідомити непривабливі реалії своїх шлюбних стосунків, змінити на основі відкритої правди тактику і стратегію життєвої поведінки. У духовно-емоційному плані реалізація конфлікту призводить до зміни психологічних маркерів екзистенції – переходів від щастя до нещастя і навпаки, що стає предметом діалогічної рефлексії, здійснюваної персонажами

Ключові слова: Г. Ібсен, "нова драма", драматургічний конфлікт, аналітична драма, аксіологічні, гносеологічні, психологічні аспекти конфлікту.

N. I. Astrakhan
**LOVE/TRUTH/HAPPINESS IN HENRIK IBSEN'S PLAY A DOLL'S HOUSE:
AXIOLOGICAL, EPISTEMOLOGICAL, SPIRITUAL AND EMOTIONAL
ASPECTS OF THE DRAMATIC CONFLICT**

The article deals with the peculiarities of the dramatic conflict in A Doll's House, a play by the Norwegian playwright H. Ibsen, which initiates the tradition of "new drama" in European dramaturgy in the late 19th century and early 20th century. The playwright's innovation, revealed at the level of conflict organisation, is defined in the context of an attempt to read/interpret the play holistically. A Doll's House is described as an analytical drama designed to reveal the hidden contradictions of personal and social life at their most relevant for audience intersection through artistic exploration of the institution of marriage. The play's innovative poetics (internal action, subtext, symbolic images, discussion, paradoxical character and plot development) is aimed at analysing the peculiarities of the unfolding "emancipation" of human consciousness, its liberation from the stereotypes of feeling, thinking, and behaviour, prevailing in the society. The localisation of the conflict in the protagonist's mind allows the author to emphasise its axiological, epistemological, spiritual and emotional aspects. Axiologically, the conflict involves a clash between the Christian system of values based on love and the values of bourgeois society, among which the most important is money, the opportunities to obtain it, and the goods it buys, such as comfort, coziness, pleasure, and the aesthetic appeal of private life. The epistemological aspect of the conflict is revealed through the paradoxical correlation of truth and lie in the minds and relationships of the characters. Nora Helmer, who repeatedly deceives her husband by keeping the truth about some details of their life together from him in Act One, develops the ability to fully understand the unattractive realities of her marriage and to change the tactics and strategy of her life behaviour, based on the truth revealed. Spiritually and emotionally, the development of the conflict leads to a change in the psychological markers of existence – the transitions from happiness to unhappiness and vice versa, which become the subject of dialogic reflection carried out by the characters.

Keywords: H. Ibsen, "new drama", dramatic conflict, analytical drama, axiological, epistemological, psychological aspects of the conflict.

N. I. Astrakhan

LIEBE/WAHRHEIT/GLÜCK IN HENRIK IBSENS STÜCK „NORA ODER EIN PUPPENHEIM“: AXIOLOGISCHE, GNOSEOLOGISCHE, GEISTIG-EMOTIONALE ASPEKTE DES DRAMATISCHEN KONFLIKTS

Der Artikel untersucht die Besonderheiten des dramatischen Konflikts im Stück "Nora oder Ein Puppenheim" des norwegischen Dramatikers H. Ibsen, mit dem die Tradition "des neuen Dramas" in der europäischen Dramatik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beginnt. Die Innovation des Dramatikers, die sich auf der Ebene der Konfliktgestaltung zeigt, wird im Kontext des Versuchs einer ganzheitlichen Lesart/Interpretation des Stücks bestimmt. "Nora oder Ein Puppenheim" zeichnet sich als analytisches Drama aus, das durch eine künstlerische Untersuchung der Institution Ehe die verborgenen Widersprüche des persönlichen und sozialen Lebens in ihrer für das Publikum relevantesten Schnittstelle aufdecken soll. Die innovative Poetik des Stücks (innere Handlung, Subtext, Bildsymbole, Diskussion, paradoxe Charakterentwicklung und Handlungskonstruktion) zielt darauf ab, die Besonderheiten von der Prozessentfaltung der "Emanzipation" des menschlichen Bewusstseins, seiner Befreiung von den vorherrschenden Stereotypen des Fühlens, Denkens und Verhaltens in der Gesellschaft zu analysieren. Die Lokalisierung des Konflikts

im Bewusstsein der Hauptfigur ermöglicht es dem Autor, seine axiologisch wertvollen, gnoseologischen und geistig-emotionalen Aspekte hervorzuheben. Aus axiologisch wertvoller Sicht handelt es sich bei dem Konflikt um den Zusammenstoß des auf Liebe basierenden christlichen Wertesystems mit den Werten der bürgerlichen Gesellschaft, wo Geld, die Möglichkeiten, es zu erhalten, und die damit gekauften Güter – Komfort, Gemütlichkeit, Zufriedenheit, der ästhetische Reiz des Privatlebens – die wichtigsten sind. Der gnoseologische Aspekt des Konflikts wird durch die paradoxe Korrelation von Wahrheit und Lüge im Bewusstsein und Beziehungen der Charaktere offenbart. Nora Helmer, die im ersten Akt ihren Mann immer wieder täuscht und ihm die Wahrheit über bestimmte Details ihres gemeinsamen Lebens verheimlicht, entwickelt die Fähigkeit, die unattraktiven Realien ihrer ehelichen Beziehung vollständig zu verstehen und die Taktik und Strategie ihres Lebensverhaltens auf der Grundlage der offenbarten Wahrheit zu ändern. Auf der geistig-emotionalen Ebene führt die Realisierung des Konflikts zu einer Veränderung der psychologischen Marker der Existenz – Übergänge von Glück zu Unglück und umgekehrt werden zum Gegenstand der dialogischen Reflexion der Charaktere.

Schlüsselwörter: H. Ibsen, "das neue Drama", dramatischer Konflikt, analytisches Drama, axiologische, gnoseologische, psychologische Aspekte des Konflikts.

Постановка наукової проблеми. П'єса "Ляльковий дім" (1879) стала знаковою не лише для творчої еволюції Генріка Ібсена, але й для світової драматургії. Вона знаменує початок нового етапу розвитку європейської драми, що традиційно пов'язують із так званою "ною драмою", репрезентує нову якість драматургічного художнього мислення, новаторську поетику драматичного літературного твору [9: 78]. Ібсену, чия художня еволюція вражає своєю динамікою, кардинальним характером змін і новацій, вдалося побачити у сучасному житті – впорядкованому, ззовні благополучному й привабливому, глибокі суперечності, й зробити їх очевидними для читача, перетворити на предмет ретельного дослідження учасниками й глядачами театральної постанови. П'єса і сьогодні читається й переглядається як надзвичайно актуальна – поставити її можна було б у сучасних декораціях, одягнувши акторів за сьогоднішньою модою. Дійсно, чоловік, дружина і діти, гроші й борги, посада у банку, кар'єра, репутація, фінансові злочини – аж занадто зободенно, так що закономірно виникає питання: невже ми настільки відстали від "цивілізованого людства", що відкриваємо для себе істини, котрі європейцями усвідомлювались вже наприкінці XIX століття? Або ще гостріше: невже нічого не змінилося у житті "європейського людства" протягом останніх ста п'ятдесяти років, адже воно, як і раніше, обертається навколо грошових знаків, посади у банку, власного будинку – речей, що продовжують символізувати успішність, якої понад усе прагне буржуазне суспільство?

Зважаючи на гостроту актуалізованих п'єсою питань, її поетика теж потребує переосмислення. У ситуації кризи постмодерністської літератури й постійного переосмислення здобутків модернізму, що відбувається у сучасному літературознавстві, досвід реалістичної літератури виявляється затребуваним. Необхідним – разом із новим мистецьким відкриттям реальності, нехтування якою ставить людину перед загрозою загубленості у цілком незрозумілому світі, а людство – перед перспективою руйнації середовища свого існування, що набуває дедалі конкретніших обривів. Звісно, можна вважати реальність певним конструктором колективної

свідомості, не менш сумнівним, ніж химери свідомості усамітненої, але лише до того моменту, коли вона владно заявляє про себе природними або соціальними катастрофами, епідеміями, війнами – процесами, якими окрема людина й людська спільнота не можуть керувати, вимушено підпорядковуючись потужнішим за себе силам.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на давній і стійкий інтерес до творчості Г. Ібсена, започаткований ще за життя драматурга [7], не має підстав вважати, що українське літературознавство не залишило простору для її подальшого наукового осягнення. Прочитання п'єси "Ляльковий дім" сучасні вітчизняні дослідники здійснюють передусім у компаративному річищі, звертаючи увагу на виявлення впливу західноєвропейської "нової драми" на розвиток української драматургії межі XIX–XX століття (праці Т. Вірченко [4; 5], М. Фока [9]), часто з погляду суто гендерної проблематики (В. Явтушенко [10]), або на зв'язки між п'єсою Ібсена та європейськими творами іншої родо-жанрової визначеності [2]. Натомість цілісне літературознавче бачення п'єси, як і розуміння природи її конфлікту, потребують уточнення.

Метою дослідження є спроба характеристики аксіологічних, гносеологічних та духовно-емоційних аспектів конфлікту п'єси Г. Ібсена "Ляльковий дім" в контексті проблеми становлення новаторської художньо-естетичної парадигми європейської "нової драми".

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. "Нова драма" вперше гостро артикулює проблему нерозуміння пересічною людиною себе і своїх обставин, складності або навіть неможливості усвідомлення істинного стану речей на перетині особистісного та суспільного існування. Нора Хельмер вважає себе щасливою дружиною і матір'ю, поки не починає розуміти правди про власні особистість і життя, не відкидає безпідставні ілюзії. "Правда істинна" – головний предмет художнього дослідження драматурга, який здійснює свого роду художній експеримент: намагається змодельювати ситуацію, яка могла б примусити людину переглянути свої усталені уявлення. Загальновідомо, що внутрішня дія у п'єсі «Ляльковий дім» домінує щодо зовнішньої, – вона продовжується і тоді, коли зовнішня інтрига вичерпується. Відповідно до цього, внутрішній конфлікт виявляється більш значущим, ніж зовнішній. Він має багатоаспектний характер, адже стосується питань аксіологічних, пізнавальних, філософських, етичних – психологічних у широкому розумінні цього слова, до якого європейська культура цього часу тільки наближалася (можна згадати, наприклад, студії В. Дільтея, що їх він вважав саме психологічними).

Оскільки суперечності, що ними заряджена дійсність, приховані, в центрі уваги драматурга опиняється свідомість, здатна їх осягнути, піддавши аналізу оманливу очевидність. Рівень усвідомлення конфлікту персонажами збільшує його гостроту [5: 51], висуваючи рефлексійно-аналітичні процеси на авансцену зображуваного світу. П'єса "Ляльковий дім" знаменує собою новий рівень розвитку традиції аналітичної драми, корені якої дослідники вбачають вже у знаменитій трагедії Софокла "Цар Едіп" [3: 127]. Як відомо, слово "аналіз" буквально наявне у тексті п'єси, що має стати аналітичною стосовно сутнісних зрушень, які відбуваються на рівні суспільного та індивідуального буття – відповідно до настанов реалістичної літератури вони мисляться як взаємопов'язані. Закономірно, що про аналіз говорить у п'єсі лікар Ранк – персонаж, з образом якого

пов'язані мотиви спадкової хвороби та наукового знання, що відкриває перед суб'єктом пізнання жорстку правду. Ці мотиви активно розвивала література пізнього європейського реалізму й натуралізму, вони знакові для доби позитивізму з притаманним їй культом науки, базованим на "приголомшливих" успіхах природничих наук у ХІХ сторіччі. Крім цього, для реалістичної літератури лікар – це, як правило, представник тієї соціальної групи, яка має доступ до таємниць приватного життя людей буржуазної епохи, закритого від сторонніх очей. Отже, свідок, спостерігач, оповідач – постать, що розмикає замкнене існування родини, якою опікується, у простір великого світу – у випадку з Хельмерами не лише соціального й науково-пізнавального, але й філософсько-етичного, такого, у якому існує проблема смерті, поведінки людини перед її обличчям.

Драматург ставить перед собою складне завдання – показати зміни, що відбуваються на рівні свідомості головної героїні у стислий термін часу, протягом трьох днів на Різдво, яких виявляється достатньо для повного переосмислення попереднього життя, репрезентованого так званою "внутрішньопротяжною експозицією" [3: 128]. Якщо для лікаря аналітичний погляд на себе і своє життя природній, більшість людей (не лише жінки з їх начебто особливою чутливістю та емоційною вразливістю) схильні піддаватись ідеалістичним ілюзіям. Суперечності між людиною і суспільством, актуальні для реалістичного мистецтва, Ібсен локалізує у сфері внутрішнього буття центральної героїні, яку ставить у жорстку ситуацію відкриття непривабливої правди про своє життя. Звісно, така новація була підхоплена іншими представниками "нової драми", про неї писав Б. Шоу у славнозвісній праці "Квінтесенція ібсенізму" (1891). Подальші кроки у напрямі, визначеному Ібсеном, будуть реалізовані не лише у творчості інших представників "нової драми", але й у новаторських художніх задумах Б. Брехта. Він перенесе конфлікт зі свідомості персонажа у свідомість глядача, ще гостріше акцентуючи увагу на катастрофічних наслідках того вражаючого факту, що більшість людей проживають життя і помирають, так і не розуміючи правди про себе і своє існування, не говорячи вже про розуміння інших і навколишнього світу. Натомість свідомо й відповідально присутність людини у світі без такого знання не уявляється можливою. Отже, Ібсенові новації, покликані сценічно репрезентувати кардинальні світоглядні зрушення, були важливою передумовою подальшого народження епічного театру, генетичні зв'язки якого з "ною драмою" потребують окремого і уважного розгляду.

Новаторська поетика п'єси "Ляльковий дім" покликана показати можливими для театрального дійства засобами прихований внутрішній процес емансипації людської свідомості, змужніння духу, тобто народження особистості, здатної сміливо взяти на себе відповідальність за власне життя. Героїня протягом трьох днів у межах Різдвяного хронотопу проходить шлях від дитячої безтурботності через тривогу, страх, сумніви, відчай, надію [9] до усвідомлення причин своєї незгоди із загальноприйнятими суспільними настановами, формування непростижних рішень та їх дієвої реалізації. Всі елементи поетики п'єси – організація сценічного простору, мізансцени, підтекст, подробиці, що набувають символічного значення, дискусія – працюють саме на оприявлення динаміки внутрішніх змін. Важливо, що у ситуації світоглядного зрушення, яке переживає героїня, всі речі, обставини, зустрічі з людьми, слова, події виявляються навантаженими смыслом, який раніше не

помічався, ігнорувався свідомістю, зануреною у сон інерцією комфортного існування, зручними правилами повсякденної гри з використанням незмінюваних поведінкових і вербальних масок. Злам стереотипів сприйняття, розуміння, оцінки потребує активного переосмислення, до чого деякі персонажі виявляють неготовність. Так, чоловік Нори у фіналі п'єси продовжує перебувати у полоні стереотипів та ілюзій, залишившись у стороні від переживань дружини, фактично не помітивши метаморфози, яка з нею відбулася. Тому у фіналі він не покидає будинку, що для Нори став ляльковим, не розуміє, що за три різдвяні дні дружина виросла з їх подружнього життя, неначе з дитячого одягу.

Ібсен, відтворюючи у п'єсі побутове спілкування подружжя, окреслює несумісність християнських цінностей, ґрунтованих на любові, й буржуазних грошових відносин, що визначають життя людей у суспільстві. "Християнська ... концепція культури, – пише С. Абрамович, – будувалася на біблійній ідеї відновлення затьмареного образу Божого в людині й на жазі духовної праці; просвітницька концепція культури реставрує антично-язичницький культ чуттєвого й базується на гедонізмі, дедалі активніше звужуючи сферу етики на користь естетики" [1: 6]. Ібсен показує, що герої не усвідомлюють суперечності між різними ціннісними системами, як і відмінностей між своїми аксіологічними пріоритетами. Чоловік і дружина багато очікують від Різдва й водночас радіють новій посаді Хельмера, яка дасть їм можливість жити у достатку – тобто щасливо, як висловлюється Нора. Вже у перших сценах проявляються суттєві розбіжності між чоловіком і дружиною у розумінні смислу життя, життєвих цінностей, окреслюється, за висловом Б. Шоу, конфлікт ідеалів. Перша репліка Нори пов'язана з ялинкою – різдвяним дивом, яке вона адресує своїм дітям, а друга – з грошима: платить посильному вдвічі більшу суму, ніж він назвав. Суперечність між любов'ю і грошима міститься в одній з ключових реплік першої дії: "Просто неймовірно, як дорого обходиться чоловікові така пташечка" [6]. Висловлюючись щодо неприпустимості марнотратства, Хельмер мотивує свою думку необхідністю жити без боргів. Власну смерть герой сприймає з погляду неспроможності оплатити борги, тобто з позиції буржуазного суспільства, для якого гроші є головною цінністю, а банкрутство найбільшим нещастям. Для Нори уявлювана смерть чоловіка – це трагедія, втрата щастя, яким наповнене її життя, кохання, без якого неможливе існування. Вона реагує на дидактичну "модель" Хельмера вкрай емоційно, але не усвідомлює аксіологічної суперечності між своїми оцінками й системою цінностей суспільства, яку повністю поділяє її чоловік, водночас особливо цінуючи чуттєву й естетичну сторону життя.

За художньою логікою Ібсена, змінити уявлення суб'єкта про світ може лише інша людина. Всі персонажі, з якими спілкується Нора, їй відомі. Але вона, перебуваючи у егоїстичному коконі, неначе не чує їх, не сприймає у всій повноті значення того, що промовляється. Зміни починаються з візиту повіреного Крогстада. Він роздумує героїні можливі наслідки вчинку, що був предметом її гордості й самоповаги протягом восьми років. Те, що Нора вважала подвигом, з погляду закону – злочин, за який її можуть позбавити права виховувати дітей: щоб вилікувати чоловіка, вона підробила підпис батька й позичила велику суму грошей, яку поступово виплачувала, таємно від чоловіка беручи підробітки. Крогстад позбавляє Нору спокою, адже над нею нависає загроза втратити те, що вона найбільше цінує – родинне життя, кохання чоловіка, дітей. Ймовірна

катастрофа примушує героїню, шукаючи вихід, по-іншому дивитися на все і всіх, по-новому слухати й оцінювати людей, відкриваючи правду про себе і своє існування, щоб врешті-решт прийти до рішення залишити свій "ляльковий дім", почати самостійне життя й зрозуміти, хто правий – "нудне" суспільство чи вона.

Ібсен насичує першу дію численними текстуальними подробицями, покликаними проявити сутність аксіологічного конфлікту п'єси. Так, Нора просить Хельмера подарувати їй на Різдво гроші: їх мають загорнути у золотий папір і повісити на ялинку. Отже, Різдвяне "диво" стає передбачуваним, вимірюється й замінюється грошовим еквівалентом, тобто девальвується, втрачає свою чудесну природу. Помилка Нори, яка підписала боргове зобов'язання замість батька на третій день після його смерті, викликає злий жарт Кrogстада про воскресіння: махінації з цінними паперами опиняються в одному ряду з фундаментальним концептом християнської релігії, до якого ніхто не ставиться серйозно. У міркуваннях Нори порятунком – ще один християнський концепт – асоціюється з грошима, що беруться у борг, а кохання до чоловіка розглядається не у перспективі вічності/порятунку, а у системі координат скороминущих молодості й краси, чуттєвої привабливості й задоволення, з чим у подружжя, як можна здогадатися, все добре. Репліка Нори, звернена до Кристини у першій дії, містить формулу взаємозв'язку основних аспектів конфлікту п'єси, який героїні ще доведеться пережити й продумати: "Адже це чудесно – мати багато-багато грошей і не знати ні злигоднів, ні клопоту. Правда?" [6]

Паралельно з накопиченням подібних текстуальних вкрапель, розвивається мотив правди і брехні, що досягає максимального напруження наприкінці першої дії. Нора постійно приховує правду від чоловіка, а іноді й прямо говорить йому неправду, вигадує, щоб ввести в оману: то ховає мигдальне печиво й витирає рот, аби уникнути дорікань щодо марнотратства; то розповідає про кицьку, яка начебто розірвала створені до минулого Різдва прикраси, щоб приховати підробітки; то робить вигляд, що не має таємних справ і розмов із Кrogстадом. Але, вчиняючи так, не сприймає "брехню" як щось небезпечне і зле, отруйне для дітей і руйнівне щодо родинного життя, тому що у її розумінні ця поведінкова тактика інспірована любов'ю. З розгортанням сценічної дії стає зрозуміло, що "брехливість" Нори – наслідок її хибної й поверхневої орієнтації на систему цінностей, нав'язану Хельмером. Як тільки героїня усвідомлює, що для неї є "істинною правдою", її поведінка кардинально змінюється, натомість назовні виходить лицемірна брехливість суспільної практики, яка нічого спільного не має з християнськими цінностями.

Отже, внутрішня дія у п'єсі започатковується усвідомленням суперечності між двома оцінками – особистісною й суспільною, руйнуванням внутрішньої гармонії, що була можлива внаслідок неповноти розуміння людиною себе і свого життя. Зауважимо, що драматург проблематизує саму можливість щастя для особистості, наділеної духовними потребами і здатністю їх реалізовувати. Звісно, якщо вважати, що головна цінність – це гроші, щастя не проблема, проблема у тому, щоб дістати необхідну суму грошей. Спочатку Нора мислить у цій системі координат – просить Торвальда подарувати їй гроші на Різдво, згодом починає шукати людину, яка допомогла б їй терміново повернути борг. Некомфортно перебувати у конфлікті з суспільством, хай навіть внутрішньому. Простіше ототожнювати свої настанови із суспільними, як

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 9. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023.

це робить Хельмер, не бачити реальної складності життя, тобто залишатися у стані дитячої гармонії, ґрунтованої на невіданні, приховуванні фактів і маскуванні правди. Ми щасливі, завдяки тому, що чогось не знаємо про ситуацію, у якій переживаємо щастя. Повнота знання й розуміння миттєво руйнує блаженство невідання, знищує щастя разом з ілюзіями, відкриває за маскою узвичаєної моралі живі, а тому вкрай незручні для всіх релігійні почуття. Нещастя інших ("чужих"), які викривають нашу сліпоту й загальне неблагополуччя світу, простіше не помічати, закривати на них очі, щоб зберегти у цілості кокон із стереотипів та ілюзій, здатний забезпечити комфортне існування під захистом лицемірної суспільної моралі.

Ібсен будує персонифікацію драми так, що представленими виявляються всі етапи людського життя, розглянутого в плані пізнання правди (змушніння духу, як сказав би Б. Шоу) й можливості досягнення щастя. Схематично відносини між персонажами й зміну життєвих періодів, позначених важливими в контексті п'єси просторовими маркерами, можна показати так:

Персонаж	Торвальд Хельмер	Нора	Фру Лінне і Кrogстад	Лікар Ранк
Життєвий етап	Дитяче невідання, ілюзія щастя	Усвідомлення правди життя, народження особистості	Набуття нового життєвого смислу – жити для інших, не чекаючи щастя	Усвідомлення правди про смерть, усамітнення
Просторові маркери	Перебування у замкненому просторі штучного життя ("ляльковий дім")	Вихід за межі замкненого простору	Відкрити й простір життя	Замкнений простір смерті

За художньою логікою драматурга, народження особистості, її відповідальна присутність у житті неможливі без правди, якою б жорсткою вона б не була. Людина може свідомо обирати, діяти, бути дійсно вільною лише тоді, коли вона знає правду про себе і свої обставини, глибоко розуміє, що з нею відбувається, готова у будь-який момент переглянути свої оцінки, почуття, вчинки. У другій дії Нора настільки збентежена, що не знаходить собі місця, настільки уражена словами й загрозами Кrogстада, що думає про самогубство. Це слово не присутнє у тексті п'єси – його автор опускає у підтекст, подаючи розмову між Норою і Кrogстадом. Це аж ніяк не "злий геній" на кшталт злочинців шекспірівських трагедій, здатний зруйнувати життя іншого через заздрощі, ревності чи невдоволені амбіції. Ібсен показує парадоксальність життя: шантажист виявляється скоріше товаришем у нещасті; він приходить, щоб вберегти Нору від відчайдушних кроків, тому що сам

перебував у подібній ситуації, чудово уявляє собі, які думки й порухи вирують у душі збентеженої людини. Цій сцені у третій дії симетрична та, коли Кругстад і Лінне залишають боргові зобов'язання у поштовій скрині Хельмерів: потреби тиснути на Нору у Кругстада вже немає, але Лінне розуміє, що подружжю потрібно поговорити. Персонажі, які пережили життєві катастрофи й вціліли, знають, що через подібні переживання людина переходить від одного періоду життя до іншого, адже дорослішання й зростання завжди болісні, хворобливі. Нову якість свідомості й способу дії потрібно вистраждати, подолавши суперечності незмінно мінливого життя, що повсякчас спростовує будь-які застигли правила і формули. Цю роботу ніхто не може виконати замість людини, вона сама повинна врятувати себе у кризовій ситуації, що вимагає відсутніх якостей, отже, вказує на те, у якому напрямі особистість має розвиватися, щоб бути здатною відповідати новим життєвим викликам.

Майстер психологічного аналізу, Ібсен дозволяє глядачам і читачам відстежувати не лише переходи персонажа від щастя до нещастя і навпаки – класичні перипетії, про які за свідченням Аристотеля, знала вже антична драма. Йдеться про глибинні зміни на духовному рівні, переконливо мотивовані автором. Так, наприкінці другої дії тривога Нори досягає апогею, що демонструє мізансцена із репетицією танцю. Але на початку третьої дії ми бачимо героїню спокійною, тривогу змінило очікування дива. Чого саме очікує героїня, з'ясується лише у фінальних сценах п'єси завдяки розмові між чоловіком і дружиною, яка нарешті дозволить їм озвучити свої почуття, міркування, страхи, надії, розчарування. Драматургічна майстерність Ібсена спрямована на те, щоб продемонструвати різницю між духовним станом персонажів. Нора, усвідомивши, що головна особистісна цінність для неї – це кохання, очікує дива. Вона сподівається, що, дізнавшись про ситуацію з підробленими паперами, Хельмер поведе себе як чоловік, який дійсно любить свою дружину, – тобто зрозуміє мотиви й переживання жінки, візьме її провину на себе. Нора чекає на диво кохання, але воно не відбувається. Реакція Хельмера егоїстична: він лякається за себе, свою репутацію, проявляє нерозуміння й зневагу до Нори, радіє, коли з'ясовується, що його посаді й кар'єрі ніщо не загрожує.

Б. Шоу вважав, що поетика Ібсена заснована на трьох головних новаторських прийомах – парадоксі, символі й дискусії. Парадоксальність художнього мислення конгеніальна законам самого життя, суперечливого, охопленого творчими процесами, непередбачуваного, сповненого різноманітних можливостей. У п'єсі "Ляльковий дім" багато парадоксів. Стара служниця залишає свою дитину, щоб стати годувальницею маленької Нори, яка думає у нових обставинах покинути на Анну-Марі своїх дітей. Нора розуміє, що поряд з нею постійно був чоловік, посправжньому закоханий у неї, тільки після того, як лікар Ранк назавжди прощається, щоб замкнутися у передсмертній самотності; натомість Торвальд, з яким вона прожила десять років і "прижила трьох дітей", після "дискусії" остаточно стає чужим, кохання до нього виявляється ілюзією. Кругстад і фру Лінне, що претендують на одне місце у правлінні банку, врешті-решт вирішують одружитися, щоб жити для інших після пережитих катастроф і втрати ілюзій щодо можливості егоїстичного щастя. Не чоловік кидає дружину, як це часто буває, а дружина приймає рішення почати самотійне життя, щоб дорости до відповідальності за власних дітей. Низку прикладів можна продовжувати. Парадокси

провокують реципієнта задаватися питаннями, на які текст п'єси не дає однозначної відповіді, адже "квінтесенція ібсенізму", за Б. Шоу, полягає у запереченні усіх формул. Чому Нора не може залишитися з чоловіком і дітьми, продовжуючи подружнє життя вже без надії на яскраві почуття – заради дітей, як це роблять Кrogстад і фру Лінне, як це робить переважна більшість подружніх пар? Чи здатний Хельмер, втративши надію на щастя у фіналі, піти шляхом усвідомлення правди й кардинальних змін свідомості й способу життя, як Нора, чи це можливо лише для окремих людей, здатних боротися зі своєю інфантильністю, підніматися над собою, або за виключних обставин, що ставлять людину у межову ситуацію?

Відкритий фінал п'єси починає працювати як символ, подібно до багатьох інших подробиць організації художнього світу твору – обібрана й згасла ялинка, хрест на візитці лікаря, ігри Нори з дітьми у першій дії, тарантела у другій, листи у поштової скриньці і т.п. Важливо, що ці символічні подробиці мають емоційно-психологічне, пізнавально-аналітичне й ціннісно-аксіологічне значення й можуть бути по-різному інтерпретовані в перспективі того чи іншого персонажа п'єси. Так, чорний хрест на візитці лікаря Ранка, залишений у поштової скриньці Хельмерів, у перспективі образу лікаря символізує мужність знання про свою близьку смерть, рішучість позбавити друзів страхітливої картини вмирання, атеїстично-матеріалістичне сприйняття смерті як остаточної події, кінця життя, за яким не вбачається християнської надії. У перспективі образу Нори візитна картка з хрестом – це поштовх до з'ясування остаточної правди, взірець мужності, рішучості й альтруїзму, останній сплеск надії на диво – перемогу кохання над життям і смертю (Ранк самотній, а їй вісім років тому вдалося силою кохання врятувати чоловіка від смертельної хвороби; навіть знання про смертельну хворобу не позбавляє Ранка здатності кохати Нору). Увага автора до особливостей всіх персонажів у вказаних трьох аспектах – емоційно-психологічному, пізнавально-аналітичному й ціннісно-аксіологічному – робить художній світ п'єси багатовимірним, акцентуючи проблему різниці між людьми в плані їх "координат" стосовно етапів життєвого шляху. Крім перспективи персонажа, можна говорити про перспективу реципієнта, на якого покладається функція відчитування підтексту, тлумачення символів, збирання у цілість всіх аспектів художнього цілого. У цьому плані Ібсен випереджає свій час і на рівні поезики драматургічного літературного твору, і на рівні театрального дійства, для організації якого потрібно передусім "прочитати" п'єсу, що має зробити режисер, і на рівні естетичної парадигми, орієнтованої на реципієнта.

Один з найбільш ризикованих прийомів новаторської поезики Ібсена – це дискусія, застосована у кульмінаційній частині третьої дії, коли чоловік і жінка вперше обговорюють серйозні речі, маючи на меті досягти розуміння (у літературознавстві була спроба назвати драматургічний конфлікт, що проявляє себе у дискусії, "ібсенівсько-шоуїстським" [5: 90]). Замість яскравих подій, бурхливої розв'язки – розмова між чоловіком і жінкою, яка шокувала сучасників "доктринерським тоном професора", що з'явився у героїні, й порушенням узвичаєних законів організації цілісної драматичної дії [7: 205]. Динаміка внутрішніх змін героїні виявилась настільки стрімкою, що сучасні автору критики, подібно до Торвальда Хельмера, не відреагували на неї належним чином, не розуміючи, як "за хвилю" лялька перетворилася на "дозрілу жінку" [7: 205]. Б. Шоу стверджував, що цією розмовою Ібсен всіх глядачів поставив у ситуацію

"злочинців на театрі", згадавши про організовану Гамлетом для викриття Клавдія "Мишоловку". Глядацький зал приречений уважно слухати розмову між Норою і Торвальдом, оскільки дискусія торкається актуального для будь-якої пари питання: чи любимо ми людину, з якою живемо? Стосунки між чоловіком і жінкою щасливі лише за умови наявності кохання. Якщо кохання немає, йдеться про життя з чужою людиною, приховування правди, злочин стосовно себе, партнера, дітей – на таку планку моральної чистоти й принципової чесності піднімає Ібсен художню аналітику своєї п'єси, водночас не позбавляючи її правдивих і всім зрозумілих побутових подробиць, що вказують не лише на соціальну, але й інтимну сферу життя подружжя. Хоча соціальні моменти, пов'язані з суспільною системою цінностей і законами співіснування людей, суспільними стереотипами стосовно гендерної переваги чоловіків й повної залежності жінок тут важливі, на передній план висувається саме проблема кохання як максимального прояву духовного життя людини: Нора не може кохати чоловіка, не здатного створити диво, виплекане її серцем. Для Торвальда важлива зовнішня сторона шлюбу – оманлива краса взаємин, "декорум" затишного будинку, привабливість життя пари з погляду інших людей, гордість володіння дружиною, неначе дорогоцінним скарбом, що викликає заздрість у інших. Перебуваючи у полоні егоїзму, він по-справжньому не цінує внутрішньої краси, пов'язаної із розумінням, співчуттям, готовністю врятувати іншого навіть ціною власного життя. Дискусія стає способом зняти маскарадні костюми, омовити сутнісні розбіжності, наявні між чоловіком і дружиною, які, як виявляється, не кохають один одного.

Кульмінаційна розмова між подружжям Хельмер контрастує з діалогом між Христиною і Кrogстадом. Тут також домінує жінка, яка бере на себе реалізацію "щасливого повороту" у долі двох людей. Зауважимо, що з погляду Хельмера, для якого Нора постійно влаштовувала святкове шоу з піснями, танцями й веселими іграми, орієнтоване на його смаки й бажання, Кристина – "нудна особа", яку він ледь готовий терпіти у своєму будинку. Якщо подружжя Хельмер здійснює перехід від щастя до нещастя, Кrogстад і фру Лінне навпаки, про що свідчить фінальна у сцені діалогоу репліка героя: "Зроду я не був такий щасливий!" Складові формули щастя, за логікою цих персонажів Ібсена, виглядають так: рівність; максимальна щирість і чесність перед собою й партнером, відсутність розбіжності між почуттями, словами й діями; прагнення жити для інших, у діяльній любові вбачаючи головний смисл існування; смілива байдужість щодо зовнішнього блиску, репутації, суспільної оцінки; готовність змінюватись на краще, виправляючи помилки минулого. Але головне, що фру Лінне й Кrogстад кохають одне одного, їх кохання перевірене часом, глибоким розумінням іншого і вірою в нього, здатністю прощати – адже простити насправді можна лише того, кого любиш.

Розмова між Кrogстадом і фру Лінне проявляє готовність персонажів подолати зовнішні й внутрішні суперечності. Емоційно вона значно спокійніша, ніж дискусія між Норою та її чоловіком, які лише усвідомлюють протиріччя й розлучаються, вражені їх гостротою. Можна здогадатись, що у масштабі цілого людського життя перша пара перебуває на більш зрілому етапі існування, ніж друга – це ще один парадокс Ібсена, своєрідна часова петля, спеціально організована драматургом для читача, який стане перечитувати п'єсу. Можливо, через низку років і нових випробувань подружжя Хельмер відновить стосунки на нових засадах: авторська ремарка про звук зачинених воріт може бути сприйнята не як

повна дискредитація надій Хельмера на повернення дружини, а як вказівка на реалії, що вимагають не мрій, а рішучих дій на рівні мислення, почуттів, вчинків.

Висновки й перспективи дослідження. Спроби сучасних автору режисерів змінювати фінал п'єси всупереч його волі свідчать про те, що Ібсен значно випереджав свій час. Не лише актриси не могли зіграти Нору Хельмер так, як її замислив автор, але й режисери не вповні розуміли всі аспекти світоглядного підґрунтя ідейно-художнього новаторства п'єси, були неспроможні прочитати її адекватно глибини авторського задуму. Нора не могла залишитись у "ляльковому домі", тому що переросла його, перестала бути дитиною, яка щиросердно вірить усьому, що їй говорять "старші" – суспільство з його антилюдяною системою цінностей і похідними від неї законами й правилами та його численні представники, зацікавлені у тому, щоб не думати самостійно, не брати на себе відповідальність за власний вибір. Це героїня, головною рисою якої є особистісна цілісність – здатність йти до кінця у пошуках істини, відсутність розладу між внутрішнім буттям і вчинками, чесність та щирість. Нору Хельмер почали блискуче грати актриси наступного покоління вже у ХХ столітті – такі, наприклад, як Сара Бернар – незалежна талановита жінка, яка жила всупереч стереотипам консервативного суспільства, вільно обираючи шляхи особистісного зростання. Ібсен передбачив зрушення, що відбудуться на тлі декадентської кризи мистецтва – його твір містить у собі не лише небезпечні сумніви щодо домінуючої у суспільстві аксіологічної парадигми, але й своєрідну протитоту – позитивний ідеал, здатний повернути людині можливість щастя.

Нові обрії відкривав драматург і перед колегами по драматургічному цеху – Морісом Метерлінком, Бернардом Шоу, Антоном Чеховим, Герхардом Гауптманом, Володимиром Винниченком, які, кожен по-своєму, продовжували його новації у галузі символіки, дискусії й парадоксу, підтексту, складності конфлікту, – а також більш віддаленими послідовниками, наприклад, Бертольтом Брехтом з його епічною драмою, спрямованою на забезпечення світоглядних зрушень у свідомості глядача, драматургами-абсурдистами, які довели до логічного кінця мистецький протест проти жалюгідності існування, позбавленого великих смислів. Ібсен повертав адресатам свого драматургічного висловлювання можливість усвідомлення смислу життя, переживання якого пов'язане із коханням до інших, діяльною любов'ю, що відкриває перед людиною реальність у всій повноті її можливостей, дозволяє реалізувати свій особистісний потенціал, відчувати справжність щастя, уникаючи внутрішнього розколу, сумнівної й болючої роздвоєності. На цю художню мету працює майстерно організований конфлікт п'єси, що будується на органічних для драматичного літературного твору взаємопереходах зовнішнього і внутрішнього, зіткненні нав'язаних суспільством цінностей із загальнолюдськими смислами, які, по-новому усвідомлюючись на кожному етапі історії людства, об'єднують людей у доброякісну спільноту, здатну, глибоко осмисливши болючі суперечності співбуття, обґрунтувати оптимістичні перспективи подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської митецької культури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 152 с.
2. Азарова Л. Є., Клочко Н. Л., Поздрань Ю. В. Проблема жіночого щастя та втрачених ілюзій за романом Г. Флобера "Пані Боварі" та п'єсою Г. Ібсена "Ляльковий дім" : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2014. 86 с.
3. Асмут Бернхард. Вступ до аналізу драми / пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
4. Вірченко Т. І. Драматургія Лесі Українки, Г. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу творення характерів. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія "Філологія. Соціальні комунікації"*. 2011. Том 24 (63), № 1. Ч. 2. С. 191–198.
5. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія; ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка". Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
6. Ібсен Г. Ляльковий дім. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=85> (дата звернення: 12.08.2023)
7. Кміт, Юрій. Із чужих літератур. Генрик Ібсен, его жите і твори. *Літературно-науковий вістник*. 1898. Т. 4, ч. II. С. 188–219. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kmit_Yurii/Iz_chuzhykh_literatur_Henryk_Ibzen_n_ieho_zhytie_i_tvory.pdf? (дата звернення: 20.08.2023)
8. Марчук (Клюка) Т. Л. Жанрові модифікації "нової драми" у європейській літературі кінця XIX – початку XX століття. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 36. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. С. 164–169.
9. Фока М. В. Психологізм "нової драми" Г. Ібсена "Ляльковий дім" та В. Винниченка "Брехня": порівняльний зріз. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2023. Випуск 1 (204). С. 77–84.
10. Явтушенко В. М. Гендерна проблематика кінця XIX ст. Національний аспект (на прикладі драматургії Г. Ібсена та П. Мирного). <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/download/2148/1919>

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Abramovych, S. D. (2011). *Biblia ta formuvannia sakralnoho prostoru yevropeiskoi mytetskoï kultury* [The Bible and the Formation of the Sacred Space of European Artistic Culture]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. 152 p. (in Ukrainian).
2. Azarova, L. Ye., Klochko, N. L., Pozdran, Yu. V. (2014). *Problema zhinochoho shchastia ta vtrachenykh iliuzii za romanom H. Flobera "Pani Bovari" ta piesoiu H. Ibsena "Lialkovyi dim" : monohrafiia* [The Problem of Female Happiness and Lost Illusions based on H. Flaubert's Novel "Madame Bovary" and H. Ibsen's Play "A Doll's House": monograph]. Vinnytsia : VNTU. 86 p. (in Ukrainian)
3. Asmut, Bernkhard. (2014). *Vstup do analizu dramy* [Introduction to the Analysis of Drama] / per. z nim. S. Sokolovskoi, L. Fedorenko; [za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. Chyrkova]. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 220 p. (in Ukrainian).

4. Virchenko, T. I. (2011). Dramaturhiia Lesi Ukrainky, H. Hauptmana, H. Ibsena: individualni osoblyvosti protsesu tvorennia kharakteriv [The Dramaturgy of Lesya Ukrainka, G. Hauptman, G. Ibsen: Individual Features of the Character Creation Process]. *Ucheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu im. V. I. Vernadskoho* [Scholarly Notes of the Tavri National University named after V. I. Vernadskyi]. Seriiia "Filolohiia. Sotsialni komunikatsii". Vol. 24 (63), No 1. P. 2. Pp. 191–198. (in Ukrainian)

5. Virchenko, T. I. (2012). Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990 – 2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia [Artistic conflict in Ukrainian drama in the 1990s - 2010s: discourse, evolution, typology]; DZ "Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka". Kryvyi Rih: Vydavnychi dim. 336 p. (in Ukrainian).

6. Ibsen, H. Lialkovyi dim [A Doll's House]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=85> (reference date: 12.08.2023). (in Ukrainian).

7. Kmit, Yurii. (1898). Iz chuzhykh literatur. Henryk Ibsen, yeho zhytie i tvory [From foreign literature. Henrik Ibsen, his life and works]. *Literaturno-naukovyi vistnyk* [Literary and scientific herald]. Vol. 4, p. II. P. 188–219. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kmit_Yurii/Iz_chuzhykh_literatur_Henryk_Ibsen_ieho_zhytie_i_tvory.pdf? (reference date: 20.08.2023). (in Ukrainian).

8. Marchuk (Kliuka), T. L. (2014). Zhanrovi modyfikatsii "novoi dramy" u yevropeiskii literaturi kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Genre modifications of "new drama" in European literature of the end of the 19th - beginning of the 20th century]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka: Filolohichni nauky* [Scientific works of Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko: Philological sciences]. Vol. 36. Kamianets-Podilskyi: Aksioma. P. 164–169. (in Ukrainian).

9. Foka, M. V. (2023). Psykholohizm "novoi dramy" H. Ibsena "Liialkovyi dim" ta V. Vynnychenka "Brekhnia": porivnialnyi zriz [The psychology of the "new drama" of H. Ibsen's "A Doll's House" and V. Vinnichenko's "Lies": a comparative section]. *Naukovi zapysky. Seriiia: Filolohichni nauky* [Proceedings. Series: Philological sciences]. Vol. 1 (204). P. 77–84. (in Ukrainian).

10. Yavtushenko, V. M. Henderna problematyka kintsia XIX st. Natsionalnyi aspekt (na prykladi dramaturhii H. Ibsena ta P. Myrnoho) [Gender issues at the end of the 19th century. The national aspect (on the example of drama by G. Ibsen and P. Myrny)]. <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/download/2148/1919> (reference date: 12.10.2023). (in Ukrainian).