

**УДК 82.09:82.2/**

**DOI 10.35433/brecht.10.2024.14-28**

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

**КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ У ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА 90-Х РР.:  
"ГЕДДА ГАБЛЕР" І "БУДІВНИЧИЙ СОЛЬНЕС"**

У статті розглядаються твори Г. Ібсена "Гедда Габлер" (1890) та "Будівничий Сольнес" (1892), що належать до пізньої творчості знаменитого творця "нової драми". Характеристика концепції людини, що постає у означених п'єсах, втілюючись передусім у центральних для одного та іншого твору образах жінки й чоловіка, дозволяє виокремити виразні риси трагізму в світогляді Ібсена, розкрити його щільний зв'язок із декадансом як кризовим світосприйняттям межі XIX–XX століття. Декадентська зневіра не лише у можливості бути щасливою, але й взагалі у перспективі продовження буття у надскладному сучасному світі призводить до катастрофічних подій у житті персонажів, що дало Г. Блуму підстави назвати п'єси Ібсена "північними трагедіями". Докладний художній аналіз причин трагічної загибелі Гедди Габлер та Халвара Сольнеса у контексті відповідних п'єс здійснюється з опорою на синтез традицій, напрацьованих на той момент у європейській літературі в цілому й у творчості норвезького драматурга зокрема. Так, "неправильні пари" у п'єсі "Гедда Габлер" постають на тлі реалістичної, неоромантичної та натуралістичної традиції зображення кохання, кожна з яких акцентує неспроможність сучасної людини бути щасливою, відсутність у суспільстві запиту на досягнення гармонічного співіснування людей, забезпечення постійного духовного розвитку особистості, без чого накопичення внутрішніх суперечностей неминує спричиняє її духовну, а потім і фізичну загибель. Поєднуючи у п'єсі "Будівничий Сольнес" неоромантично-символічну та реалістично-натуралістичну традиції художнього відтворення зовнішнього і внутрішнього буття персонажів, Ібсен виводить назовні нерозв'язний конфлікт між істинними й хибними духовними потребами людини, дійсними й химерними цілями її існування, внутрішніми настановами й можливостями їх реалізації у просторі реального життя. Взаємодоповнення різних художніх традицій створює передумови для глибокої художньої аналітики, дає можливість показати увесь спектр можливих версій розгортання людського існування у обставинах сучасного життя, розкрити приховані суперечності духовного буття персонажів, а також готує підґрунтя для модерністського художнього синтезу початку XX століття.

**Ключові слова:** Г. Ібсен, "нова драма", реалізм, натуралізм, неоромантизм, символізм, трагічне світосприйняття, внутрішній конфлікт, концепція людини.

**N. I. Astrakhan**

**THE CONCEPT OF A PERSON IN IBSEN'S DRAMATIC WORKS OF THE  
90S: HEDDA GABLER AND THE MASTER BUILDER**

*The article examines Henrik Ibsen's works Hedda Gabler (1890) and The Master Builder (1892), which belong to the later period of the renowned creator of the "new drama". The exploration of the concept of a person in these plays, primarily manifested through the central characters – a man and a woman – in both works allows for the identification of pronounced tragic elements in Ibsen's worldview and reveals its close ties to decadence as a crisis-ridden perception of the world at the turn of the 19th and 20th centuries. The decadent disbelief not only in the possibility of happiness but also in the prospect of continuing to exist in an increasingly complex modern world leads to catastrophic events in the lives of the characters, thus giving H. Bloom the reason to refer to Ibsen's plays as "northern tragedies". A detailed artistic analysis of the tragic deaths of Hedda Gabler and Halvard Solness in the context of the respective plays is conducted through a synthesis of the literary traditions established in European literature up to that time, as well as within the Norwegian playwright's oeuvre. Thus, the portrayal of "ill-fated couples" in Hedda Gabler is framed within realist, neo-romantic, and naturalistic traditions of depicting love, each highlighting the inability of modern individuals to achieve happiness, the lack of demand in society for achieving harmonious coexistence of people, ensuring the continuous spiritual growth of the individual. Without such factors, the accumulation of internal contradictions inevitably results in the characters' spiritual and, eventually, physical demise. In The Master Builder, Ibsen combines neo-romantic-symbolic and realist-naturalistic traditions in his depiction of the characters' external and internal lives, bringing to light an insoluble conflict between the true and false spiritual needs of a person, real and illusory life goals, and internal guidelines and the feasibility of their realization in the real world. The interplay of various artistic traditions establishes the groundwork for profound artistic analysis, enables a demonstration of the whole range of possible versions of the unfolding of human existence in the circumstances of modern life, uncovers hidden contradictions in the spiritual lives of the characters, and prepares the foundation for the modernist artistic synthesis that would emerge in the early 20th century.*

**Keywords:** Henrik Ibsen, "new drama", realism, naturalism, neo-romanticism, symbolism, tragic worldview, inner conflict, concept of a person.

**N. I. Astrakhan**

**DIE MENSCHENKONZEPTION IN DER DRAMATURGIE VON H. IBSEN  
DER 90ER JAHRE:  
HEDDA GABLER UND BAUMEISTER SOLNESS**

*In dem Artikel werden die Werke von H. Ibsen Hedda Gabler (1890) und Baumeister Solness (1892) untersucht, die zu den Spätwerken des berühmten Schöpfers des "neuen Dramas" gehören. Die Darstellung der Menschenkonzeption, die in diesen Stücken vor allem in den zentralen Figuren von Frau und Mann zum Ausdruck kommt, erlaubt es, markante Züge des Tragischen in Ibsens Weltanschauung zu erkennen und seine enge Verbindung mit der Dekadenz als krisenhaftem Weltbild an der Schwelle des 19. und 20. Jahrhunderts offenzulegen. Der dekadente Unglaube nicht nur an die Möglichkeit, glücklich zu sein, sondern auch an die Aussicht, in der äußerst komplexen modernen Welt weiter zu existieren, führt zu katastrophalen Ereignissen im Leben der Figuren, was H. Bloom dazu veranlasste, Ibsens*

*Stücke als "nordische Tragödien" zu bezeichnen. Eine detaillierte künstlerische Analyse der Ursachen des tragischen Todes von Hedda Gabler und Halvard Solness im Kontext der jeweiligen Stücke erfolgt auf der Grundlage einer Synthese der in der europäischen Literatur bis dahin entwickelten Traditionen und speziell im Werk des norwegischen Dramatikers. So erscheinen die "falschen Paare" in Hedda Gabler vor dem Hintergrund realistischer, neoromantischer und naturalistischer Darstellungen der Liebe, von denen jede die Unfähigkeit des modernen Menschen, glücklich zu sein, und das Fehlen eines gesellschaftlichen Strebens nach harmonischem Zusammenleben und kontinuierlicher spiritueller Entwicklung der Persönlichkeit betont. Ohne dies führt die Anhäufung innerer Widersprüche unweigerlich zu einem geistigen und schließlich physischen Tod der Person. Durch die Verbindung von neoromantisch-symbolistischer und realistisch-naturalistischer Tradition in der Darstellung des äußeren und inneren Lebens der Figuren im Stück Baumeister Solness bringt Ibsen den unlösbaren Konflikt zwischen den echten und falschen spirituellen Bedürfnissen des Menschen, den wirklichen und illusorischen Zielen seiner Existenz, den inneren Einstellungen und den Möglichkeiten ihrer Umsetzung im realen Leben zum Ausdruck. Die Komplementarität verschiedener künstlerischer Traditionen schafft die Voraussetzungen für eine tiefgründige künstlerische Analyse und ermöglicht es, das gesamte Spektrum möglicher Versionen menschlicher Existenz in den Gegebenheiten des modernen Lebens aufzuzeigen, die versteckten Widersprüche des geistigen Wesens der Figuren zu offenbaren und den Boden für die modernistische künstlerische Synthese des frühen 20. Jahrhunderts zu bereiten.*

**Stichworte:** H. Ibsen, "neues Drama", Realismus, Naturalismus, Neoromantik, Symbolismus, tragische Weltsicht, innerer Konflikt, Menschenkonzeption.

**Постановка наукової проблеми.** Кінець XIX століття в межах доби декадансу став часом випробовування для європейської культури: у ситуації зламу релігійної свідомості, тотальної втрати віри не лише в Бога, але й у мораль, наукове пізнання, традиційне мистецтво, європейці відчували себе загубленими у незрозумілому світі, позбавленими опори, будь-яких певних орієнтирів у русі історії. Наростання деструктивних тенденцій набувало загрозливого характеру, відкриваючи перспективу масштабної руйнації узвичаєного способу життя. І хоча у 90-х роках XIX століття про світову війну ще не йшлося, її передвісники вже відчувались у різнохарактерних і численних кризових явищах, що охоплювали усі сфери життя. Декаданс як трагічне світосприйняття межі століть відображав кризу, але не містив у собі надії на майбутнє [5]. У цьому контексті аналітична драматургія Генріка Ібсена продовжувала започатковане ще у середині XIX століття чесне художнє дослідження долі людини у сучасному авторові суспільстві, на новому етапі акумулюючи найбільш продуктивні художні традиції минулого і відкриваючи нові художні обрії на шляху сміливо-ризикованих експериментів, що лише згодом отримали підтримку наступного покоління митців, чия творча діяльність розгорталася у річищі європейської "нової драми" [1].

П'єси "Гедда Габлер" ("Hedda Gabler", 1890) і "Будівничий Сольнес" ("Bygmester Solness", 1892) знаменують початок пізнього етапу творчості драматурга, позначеного його поверненням до Норвегії після 27-літнього перебування в еміграції. Психологічно складні, неоднозначні центральні образи жінки й чоловіка у цих двох п'єсах актуалізують проблему людини

та її долі у обставинах століття, яке завершується. Кінець століття супроводжувався втратою й розчаруванням, втратою ідеалів, що перестали корелювати з живими екзистенційними смислами, перекреслюючи життєву насагу й ставлячи під сумнів можливість не лише щастя, але й самого життя. Обидві п'єси завершуються загибеллю центральних персонажів, що дозволяє вбачати у них своєрідні трагедії, у яких епілог художньої еволюції XIX століття ставить під сумнів саму можливість прологу мистецьких відкриттів століття XX.

Проблематизація концепції людини в драматургічному дискурсі Ібсена відбувається не випадково. Справа не лише у добі декадансу, що позначалася на творчості всіх, без виключення, митців цього періоду. Йдеться про напружене творче існування самого драматурга: відсутність життєвої перспективи для персонажів є свідченням максимальної інтенсивності проживання життя, що повсякчас ставала предметом мистецької зацікавленості норвезького автора. Міра інтенсивності є такою, що ресурс вичерпується повністю, а відсутність пролонгації життя перетворюється на сигнал щодо помилок, які потребують усвідомлення і виправлення. Загибель персонажів пізніх п'єс Ібсена, неначе самогубство китів, які втратили орієнтацію у морському просторі й викинулись на берег, спрацьовує як сигнал тривоги – щось не так у життєвому морі, є фактори, що потребують врахування й ретельного вивчення, тому що ситуація може стрімко перерости у загрозову для всіх.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В контексті сучасної наукової рефлексії, спрямованої на осмислення векторів розвитку драматургії та театру [4], творча спадщина Г. Ібсена сприймається як рятувальне коло, антидот стосовно руйнації художності та ентропії смислу, що супроводжують маніфестований програмовий працею Г.-Т. Лемана пост-драматичний театр [12]. До затребуваних сучасним театром творів норвезького драматурга (вважається, що Ібсен у цьому стосунку посідає друге місце після Шекспіра), досвіду їх реалізації на сцені звертаються численні дослідники та практики театрального мистецтва, серед яких Ю. Арьєв, А. Бояджиєва, Б. Бюсет, І. Бергман, Н. І. Веме, В. Ігстад, М. Мейер, Б. Шапіро, Н. Шарапенкова, Д. Хоконсен та ін. Поміж українських дослідників можна назвати Т. Вірченко [3], Г. Кочура, Г. Храповицьку, М. Фоку, В. Явтушенко, хоча доводиться констатувати очевидний брак дослідницької уваги до творчих здобутків творця "нової драми", й, зокрема, його пізньої драматургії.

**Метою дослідження** є характеристика особливостей художньої концептуалізації людини в драматургії Генріка Ібсена 90-х років, зокрема, у п'єсах "Гедда Габлер" (1890) та "Будівничий Сольнес" (1892).

**Виклад основного матеріалу дослідження із обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** П'єса "Гедда Габлер" являє собою вражаючий приклад широти драматичного діапазону Ібсена, що вбирає у себе художні можливості комедії і трагедії, підпорядковані вирішенню новаторських художніх завдань, актуальних для драматурга. На думку Г. Блума, "соціальний колорит у нього лише прикриває справжнє досягнення: трансформацію шекспірівської трагедії та гетевської фантазії у новий тип північної трагікомедії" [1, с. 405]. "Гедда Габлер" починається поверненням після весільної подорожі подружньої пари Тесманів до рідного міста, де Йорген і Гедда планують жити у омріяному ще до одруження розкішному будинку. На початку ми бачимо кілька пар, утворених, вочевидь, помилково. Це обертається вкрай негативними

наслідками для жінок і чоловіків, які входять у "неправильні" пари, а масштаб руйнівних подій стає свідченням значущості особистості персонажів: найбільш яскраві – непересічні – чоловік і жінка гинуть у фіналі твору.

Європейська комедія традиційно завершувалася кількома весіллями, що відповідало її античним культово-міфологічним кореням. У продовження традицій, пов'язаних із давньогрецьким культом бога Діоніса, весільні свята знаменували торжество життя, його здатність відтворюватися й оновлюватися у нових народженнях, долаючи трагедію смерті. Показово, що у першій сцені п'єси з'являється мотив вагітності Гедди, захований у підтекст реплік, що ними обмінюються персонажі. Оскільки героїня не любить свого чоловіка, вагітність не є актуальною для неї темою розмови, не сприймається як підстава для радості, очікування щасливих змін у житті. Гедда нещаслива у шлюбі. Байдушність до чоловіка, відсутність почуттів видають очі героїні: "Øjnene er stålgrå og udtrykker en kold, klar ro" [10] ("Очі металево-сірого кольору виражають холодний, ясний спокій" (тут і далі за підрядником переклад авторки статті – Н. А.). З розгортанням сценічної дії стає зрозумілим, що справжні почуття пов'язують її з Ейлертом Левборгом, а той, у свою чергу, утворює "неправильну" пару з жінкою на ім'я Теа. Нещасливий шлюб у поєднанні з іншими обставинами породжує дивні вчинки Гедди, її далеку від усталених уявлень про жіночність поведінку: героїня загрожує спалити прекрасне волосся Теа, стріляє з дуельних пістолетів у повітря над головою асесора Бракка, провокує катастрофу у житті письменника Ейлера Левборга, кидає у вогонь рукопис його нової книги про майбутнє людства, підштовхуючи автора до загибелі, врешті-решт сама покінчує життя самогубством.

Зазначимо, що всі пари у п'єсі різнохарактерні, що відповідає напрацьованому у мистецтві на той момент традиціям художнього потрактування теми кохання. Взаємодія різних традицій у контексті одного твору породжує ефект усебічного охоплення мистецьким дослідженням кохання як надзвичайно складного феномену, без якого розквіт людської особистості, щастя конкретної людини не уявляються можливими. Стосунки подружжя Тесменів, здавалося б, повністю вкладаються у реалістичне потрактування теми кохання. Йдеться про будинок, де молода пара прагне жити світським життям, хоча і одне й інше перевищує фінансові можливості родини, посаду в університеті, на яку розраховує Тесман, входження дружини у родину чоловіка, володіння прекрасною жінкою як "вінець усього", ознака успішного самоствердження чоловіка у соціальному середовищі: "Hedda, – det er nu det aller dejligste af det hele!" [10] ("Гедда, – ось що є найпрекраснішим!"). Але поміркованого міщанського існування, яке може забезпечити їй чоловік, замало для Гедди – дочки генерала Габлера. Тесман – не надто гарна партія для неї, але він єдиний, хто пропонує шлюб, виявляє готовність взяти на себе відповідальність за її жіночу долю після смерті батька. Зауважимо, що Тесман сприймається протягом розгортання сценічної дії як комедійний персонаж. Чого варті, наприклад, його старі домашні черевики й сум через їх відсутність під час весільної подорожі. Або звичка завершувати майже кожен фразу запитальним "Hvad?" ("Що?"), яку досить зло пародіює Гедда, непомітно для себе теж починаючи зловживати повтореннями.

Ейлера і Теа об'єднує спільна робота над новою книгою, покликану стати вершиною існування обох. Теа щаслива взаєминами з Ейлертом, що,

як можна здогадатись, мають піднесено-романтичний характер – пару не пов'язує шлюб. Вона прагне відвернути Левборга від непевного способу життя й допомогти повернути добре ім'я та відновити втрачений суспільний статус, вона вдячна цьому чоловіку за те, що він розкрив їй перспективу творчого існування, особистісного розквіту, дозволив піднятися над соціальною роллю, нав'язаною скрутними життєвими обставинами. Погляд цієї жінки не має нічого спільного із холодним спокоєм: "Øjnene er lyseblå, store, runde og noget fremstående, med et forskræmt spørgende udtryk" [10] ("Очі світло-блакитні, великі, округлі й дещо випуклі, зі злякано-запитувальним виразом"). Ця пара теж очікує народження дитини – нової книги Левборга, у якій, за свідченням автора, живе чиста душа Теа. Важливо, що книга, написана з натхненням, присвячена майбутньому. Ібсен вводить новаторський для драматургії XIX століття прийом "текст у тексті" – книгу читають вголос, її зміст коментують персонажі п'єси, висловлюючи свої враження від почутого.

Отже, поряд з "реалістичною" подружньою парою, здавалося б, опиняється "романтична" – творча, протиставлена першій за принципом контрасту. У свою чергу, поряд з цими двома парами вимальовується ще одна – так би мовити, "натуралістична". Її символічно утворюють асесор Бракк і акторка Діана. Ці двоє персонажів не з'являються у п'єсі в одній сцені, але їх об'єднує цинічно розкуте ставлення до кохання. Вони виявляються безпосередньо причетними до загибелі Гедди і Левборга: саме у Діани в квартирі розрядився подарований Геддою пістолет, смертельно поранивши Ейлерта; саме шантаж Бракка, який відверто намагався примусити Гедду стати його коханкою, утворивши банальний трикутник "чоловік – дружина – друг родини", підштовхнув її до фатального пострілу.

Звісно, художнє мислення Ібсена виявляється набагато складнішим за окреслену схему. Теа і Тесман дуже швидко знаходять спільну мову, поєднавши зусилля для відтворення з чернеток книги Левборга – після спалення рукопису і загибелі автора, захоплення генієм якого не завадило їм буквально проспати/пропустити можливість запобігти катастрофі. Гедда і Левборг об'єднуються подією смерті – ці чоловік і жінка гинуть в один день, вбиті з парних пістолетів. Водночас своєрідну символічну пару утворюють Гедда і Бракк, адже кожен із них підштовхує до загибелі іншу людину: Гедда Левборга, а Бракк – Гедду. Зауважимо, що Бракк з'являється у будинку Тесманів у перший день після їх повернення – він прекрасно бачить усі обставини Гедди – від вагітності до ролі у загибелі Левборга. Бачення прихованої правди у випадку Бракка – результат прагнення маніпулювати людьми, використовуючи їх слабкі сторони для досягнення власних цілей. Зазначимо, що знання Бракка неповне, тому що зумовлене уявленням про те, як поведуть себе люди у тих або інших обставинах, засноване на тривіальному досвіді, а не особистісному розумінні. Передумовою останнього може бути тільки любов до людини, кохання, якщо йдеться про взаємини чоловіка і жінки. Бракк не може передбачити самогубства Гедди, тому що вважає, що так не вчиняють: "Men, gud sig forbarme, – sligt noget gør man da ikke!" [10] ("Але, Боже милосердний, — так не роблять!"). Отже, для нього Гедда Габлер повністю вичерпується тим, як зазвичай вчиняють люди у певних обставинах життя. Він впевнений, що варто почекати – і красива й розумна жінка стане його коханкою. Справжнє розуміння для Бракка закрите через егоїстичну неспроможність любити іншу людину.

По-справжньому розуміє Гедду Габлер Ейлерт Левборг: "Å, Hedda! Hedda Gabler! Nu skimter jeg en dulgt grund under kammeratskabet! Du og jeg –!" [10] ("О, Гедда! Гедда Габлер! Тепер я бачу приховану правду, що ховалася за духом дружності! Ти і я!"). Левборг називає героїню саме "Геддою Габлер", натякаючи не лише на довесьмічне минуле, але й на потенціал, закладений у особистості цієї непересічної жінки, яка "опустилася" до шлюбу з добрим і працьовитим, зручним і передбачуваним Тесманом. Гедда Габлер і Ейлерт Левборг і мали утворити справжню пару, засновану на взаємному коханні. Кохання дозволяє побачити людину в плані розкриття її кращих можливостей, реалізації усіх талантів і сил. Левборг бачить Гедду саме так, навіть не допускаючи думки, що вона могла знищити рукопис його книги. Вимагати рукопис він приходить до Діани, не підозрюючи, що духовне падіння Гедди Габлер вже наблизило її до цієї позиції. Перебуваючи у ситуації падіння, героїня робить все, щоб зірвати Левборга з тієї духовно-творчої висоти, на якій він перебуває.

Іронізуючи над падінням Левборга, Гедда з нав'язливою послідовністю згадує про вінок із виноградного листя: "Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret" [10] ("Я бачу його подумки. З листям винограду у волоссі"). Цей образ асоціюється не лише із вакханками і вакхантами – одержимими учасниками екстатичних культових дій на честь бога Діоніса. Це, як здається, не лише натяк на алкогольну залежність Левборга, повернення до якої провокує героїня, зловтішаючись, що читання написаної з допомогою Теа геніальної книги завершилося буквально "вакханалією". Вінок з виноградного листя – це образ, що символічно вказує на повноту життя, його продуктивність, а отже, красу і силу. За Дж. Фрезером, один із епітетів, який наділяли Діоніса давні греки, – Квітучий [11]. Гедда не раз говорить про прагнення до краси і життєвої сили, її відлякує потворне й безсило-змертвіле. Так, вона просить не говорити їй про хворобу і смерть літньої тітки чоловіка, не хоче відвідати хвору, а згодом померлу родичку. У її сприйнятті життя з його повсякденним рухом від народження до смерті, щоденними клопотами і турботами, сумирністю і працею – це вкрай некрасиво, негідно непересічної особистості. Але для рішучих, сміливих вчинків героїня виявляється надто боягузливою: коли Левборг пристрасно запропонував їй своє кохання, не зважаючи на правила і норми, це лякало її, як будь-який скандал, неприйнятний вихід за межі узвичаєного. Не з змоги побудувати життя на основі кохання, краси і сили, героїня обирає розрахунок, комфорт і зверхність щодо інших людей, дивуючись, чому все, до чого вона торкається, стає смішним і вульгарним.

Спрямовуючи своє існування не у творення, а у руйнування, Гедда може уникнути смішного і вульгарного – тобто пересічного, лише перемикаючи реєстр з життя на смерть, перебираючи на себе владу щодо життя іншої людини і власного життя. Звісно, це не було б так очевидно, якби не самогубство героїні у фіналі п'єси – вмирати можна поступово, день за днем, навіть не звернувши увагу на подію, що стане остаточною духовною загибеллю. Так, Гедда думала, що можна продовжувати жити після знищення рукопису книги Левборга про майбутнє, після його смерті. Зауважимо, що самогубство героїні не зумовлене загибеллю Левборга, що, до речі, виявилось не таким "красивим", як їй хотілось би. Це, скоріше, протест проти перспективи опуститися ще нижче – від Тесмана до Бракка, і знову через загрозу скандалу, пов'язаного з Ейлертом Левборгом: якщо кілька років тому йшлося про його пристрась, то тепер мова йде про його смерть, як і пристрась, спровоковану самою Геддою. Сама цього не

усвідомлюючи, Гедда виявляється теж пов'язаною з давніми міфологічними уявленнями про Діоніса, символ якого – виноградні листя – вона постійно згадує. Її дії, спрямовані на руйнування рукопису – дитини Левборга і Теа, – відтворюють у своїй темній дикості архаїчний мотив міфічної історії – вбивства Діоніса-дитини. Цей мотив потім відтворювався у культурі через принесення у давні часи людської, а згодом тваринної жертви. Гедда здійснює два подвійних вбивства, які обернено відображаються одне в одному: спалюючи рукопис, вбиває Левборга; вбиваючи себе, знищує дитину, якою вагітна. Отже, замість перемоги життя, яке продовжується у весільному відтворенні, торжествує смерть, перекреслюючи надію на майбутнє.

На відміну від Гедди, яка послідовно рухається вниз – від верхніх поверхів життя до нижніх, від Аполлонівського начала до Діонісійського [7], Ейлертові Левборгу вдається піднятися ще на один рівень вгору в процесі написання натхненної книги, що створюється зовсім не для того, щоб перемогти Тесмана у конкурсі й обійняти посаду професора в університеті. Смысл народження цієї книги значно перебільшує можливі у суспільстві соціальні ролі й зумовлені ними обрії, тому дійсно відкриває шлях у майбутнє. Важливо, що загублений Левборгом рукопис потрапляє до Тесмана. Якби не вбивчий вчинок Гедди, книга могла б повернутися до автора, рятуючи водночас всіх. Але життєвий рівень, позначений у п'єсі парою Тесман і Гедда, виявляється не відпрацьованим. Він відкриває порожнечу, на яку Левборг не має змоги опертися. Замість того, щоб підтримати вразливого генія, злі "добрі люди" із насолодою штовхають його у безодню. Щось подібне потім вчиняє і Бракк стосовно Гедди, занадто пізно прозріваючи хибність своїх життєвих настанов.

Отже, Ібсен веде своїх глядачів до усвідомлення, що всі персонажі пов'язані між собою, їх долі переплітаються, створюючи складний візерунок суспільного співбуття людей. Суспільство не вимагає духовно-творчого зростання від людини, не пропонує йти шляхом особистісного розвитку, тобто не забезпечує можливості відчувати радість, бути щасливою. Стереотипи суспільного співбуття, зокрема ті, що пов'язані із шлюбом як суспільною інституцією, не дають відповіді на питання про щастя. По-перше, це питання для кожної людини унікальне: вчиняючи так, як всі, стати щасливим неможливо. Уявлення про щастя, шлях до нього кожна людина вибудовує самотужки. По-друге, щастя – це результат творчих дій у просторі реального життя. Звісно, одне пов'язане із іншим. Натомість Ібсен констатує, що традиція щастя у житті практично відсутня, а стереотипні його образи не витримують перевірку реалізацією. Мистецька рефлексія стосовно екзистенційного досвіду приводить до висновків, що щастя – надзвичайно рідкісне й нетривке явище, воно майже нікому не дається в руки.

У п'єсі "Ляльковий дім", написаній наприкінці 70-их років, показано, як руйнується щаслива ілюзія подружжя Хельмерів і створюється реалістичний проєкт щастя Кrogстада і фру Лінне. При цьому буквально в тексті п'єси перша пара переживає рух від щастя до нещастя, а друга навпаки – від нещастя до щастя. Дзеркальність перипетій молодшої і старшої пари відмежовує два сусідні періоди розвитку особистості. Дія п'єси ілюструє всі етапи життя людини в контексті проблеми правди, тверезої мужності, необхідної для її усвідомлення, завдання емансипації людської свідомості.

У драмі "Гедда Габлер" Ібсен показує, як мало сучасна йому людина усвідомлює себе, як слабо розуміє, що відбувається на різних "поверхах" її внутрішнього буття. На думку Т. Вірченко, "на визначення гостроти конфлікту впливає рівень свідомості, на якому він відбувається" [3, с. 51]. Міркування про три рівні, на яких перебувають "неправильні" пари персонажів, корелюють з ідеями Зигмунда Фрейда щодо структури психічного життя особистості. В цьому плані реалістичний рівень – це Его (свідомість), а натуралістичний і романтичний відповідно Ід (інстинкти) і Супер-Его (ідеали, настанови релігії й моралі). При цьому слабкість свідомості призводить до обвалу верхнього поверху в усіх персонажів – усі вони втягуються у руйнівні процеси, втрачаючи кордони між знищенням інших і саморуйнацією. Криза свідомості, відсутність або неповнота саморозуміння викликають до життя відкриття нового погляду на внутрішнє життя людини, ведуть до окреслення сфер, що будуть інтерпретовані як індивідуальне й колективне несвідоме у психоаналітичних студіях З. Фрейда і глибинній психології К. Г. Юнга.

У пізній драматургії Ібсен повертається до романтичного мотиву вертикалі, що був актуальним для його художнього мислення на попередніх етапах творчості, наприклад, у п'єсі "Бранд" ("Brand", 1865). У цьому ранньому творі життя у горах протиставляється прозаїчному існуванню у долині, тобто гори символізують висоти духу, ризиковане буття у необжитому просторі пошуків духовного ідеалу. На межі XIX–XX століття цей мотив у творах норвезького драматурга може набувати реалістично-натуралістичної або неоромантично-символічної розробки. Якщо у п'єсі "Гедда Габлер" маємо перший варіант, то у "Будівничому Сольнесі" ("Bygmester Solness", 1892) – наявні обидва без очевидного домінування жодного, що було принципово важливо для драматурга, далекого від мистецьких угруповань і об'єднань. Головний герой п'єси переживає пізній етап життя: "Han er en noget ældre mand, sund og kraftig, med tætklippet, kruset hår, mørk knebelsbart og mørke, tykke øjenbryn" [9] ("Це вже немолодий чоловік, здоровий та огрядний, з коротким хвилястим волоссям, темними вусами й темними густими бровами"). У роки розквіту він прагнув будувати високі архітектурні споруди – церкви, спрямовані у небо вежі, а потім перейшов до дачних будиночків, звичайних родинних помешкань, що повсякдень потрібні людям. Як і у випадку із Геддою Габлер, драматургічний конфлікт локалізований у внутрішній сфері головного героя: Сольнес – носій внутрішніх суперечностей, його взаємини з іншими персонажами дозволяють виплеснути глибокі внутрішні протиріччя у зовнішній простір, де відбувається обмін репліками між персонажами, розгортаються події.

Неоромантичний пафос разом із мотивами вертикалі (висоти) й загибелі (падіння) у п'єсу вносить дівчина на ім'я Хільда. Вона з'являється майже одразу після репліки Сольнеса "...Engang kommer ungdommen her og banker på døgen –" [9] ("..Колись молодь прийде сюди й постукає у двері"). Як вважають дослідники, це своєрідний метаперсонаж, сюжетно пов'язаний із драмою "Жінка з моря" (1888). З іншого боку, Хільда Вангель – натяк на легендарну героїню "Пісні про Нібелунгів" Кримхільду, яка теж очікувала багато років, перед тим, як реалізувати виплекану мрію про помсту. У певному сенсі Хільда мстить Сольнесу за неможливість втілити у життя мрію, отримати обіцяне королівство, стати у ньому принцесою. Вона вимагає обіцяного:

HILDE *lystig*

Ryk ud med mit kongerige, bygmester! (*banker med fingeren*) Kongeriget på bordet! [9]

(ХИЛЬДА весело)

Йди за моїм королівством, будівничий! (*стукає по столу*) Королівство на стіл!)

Приїзд Хільди відіграє роль каталізатора стосовно внутрішніх конфліктів Сольнеса. Вона з'являється саме тоді, коли будівничий озвучує страхи щодо юності, поразки перед її наступом: "Ungdommen, – det er gengældelsen..." [9] ("Молодість – це відплата..."). Молодість, вважає Сольнес, – це переверт, вона йде під новими прапорами, вимагаючи свого. Герой вважає, що Хільда зможе захистити його від справедливого рахунку з боку життя: "Ungdom imod ungdom altså –!" [9] ("Це молодість проти молодості!"). Колись Сольнес теж переміг свого попередника й конкурента Брувіка, примусив працювати на себе, підпорядкував собі його сина Рагнара, тримаючи у тенетах невпевненості й залежності, маніпулюючи почуттями поневолених людей. Але по суті Хільда й виявляється втіленням того, чого герой боїться найбільше: втративши молодість й супутні їй силу, чистоту, чесність перед собою, Сольнес не в змозі розплатитися за рахунком – виконати те, що десять років тому пообіцяв дівчинці з провінційного міста, забувши згодом про свою обіцянку. Хільда зберігає у пам'яті образ Сольнеса у момент розквіту його людської сили, вимагає відповідності цьому образу, повторення життєвої кульмінації, свідком якої вона була. Втім, це повторення виявляється неможливим, спроба його здійснити обертається для будівничого загибеллю. Внутрішня консервація (змертвіння), у якій герой прожив останні десять років, унеможливає нове піднесення, сходження на нову висоту. Власне, сама перспектива нової висоти не уявляється персонажем, який не пройшов необхідний шлях для її окреслення й опанування. Така перспектива не має нічого спільного з конкурентною боротьбою на ринку будівничих послуг, що їй підпорядкував своє існування головний герой п'єси.

Звернімо увагу, що початок твору підкреслено реалістичний: невеликі приміщення контори будівничого, його співробітники за кресленням і бухгалтерською книгою, удавані залицяння Сольнеса до Кайі, яка насправді потрібна йому лише для утримування в якості підлеглого її нареченого. Сольнес має відомість й повагу від співгромадян, численні замовлення й гарні статки, на нього працюють співробітники. Водночас, успіх у професії поєднується із глибоко нещасливим родинним життям, постійним відчуттям провини перед дружиною. Сольнесу здається, що він – жива людина – прикутий до мертвої жінки після трагічної смерті двох дітей-немовлят. Ланцюг катастрофічних подій, започаткованих пожежею у батьківському будинку Аліни Сольнес, став трагедією для родини й водночас початком успіху, піднесення героя. Але насправді внутрішньо мертвим є він – спустошений страхом перед майбутнім, впевнений, що божевілля, яке його охоплює, вже стало помітним для навколишніх.

Драматург показує, що за зовнішнім благополуччям й необхідною для суспільного успіху славою криється глибока духовна криза – наслідок невірною вибору пріоритетів, недостатньо послідовного й чесного саморозуміння. Якщо у п'єсі "Гедда Габлер" внутрішня криза головної героїні проявлялася лише у її конкретних словах і вчинках, була практично повністю позбавлена рефлексії з боку Гедди, то у "Будівничому Сольнесі" важливою є самооцінка персонажа, його міркування про свій внутрішній

стан – відкрити рану у грудях, хворе сумління: "Det er det, som godtfolk kalder at ha' lykken med sig. Men jeg skal sige Dem, jeg, hvorledes den lykken kendes! Den kendes som et stort, hudløst sted her på brystet. Og så går hjælperne og tjenerne og får hudstykker af andre mennesker for at lukke mit sår! – Men såret heles ikke endda. Aldrig, – aldrig!" [9] ("Це те, що добрі люди називають щастям. Але я маю вам сказати, звідки береться це щастя! Воно неначе велика рана у грудях. Помічники йдуть, а слуги рвуть шкіру з тіла інших людей, щоб закрити цю рану! Але вона не заживає. Ніколи, ніколи!").

Саморефлексія Сольнеса здійснюється у романтично-символічній системі координат. Суперечка з Богом і бунт проти нього, мотиви страху і божевілля, одержимості й злих тролів, які допомагають у досягненні марнославних цілей, розплати щастям інших за удавану "велику перемогу" над життям представлені у персонажному дискурсі будівничого, є породженням його свідомості. У цій же системі координат прочитуються головні події п'єси, що характеризуються дзеркальністю, лише частково відповідній романтичному принципу контрасту:

будівництво храмів – бунт проти Бога;

будівництво будинків – пожежа у батьківському домі;

народження дітей – загибель дітей;

залежність від архітектора – утримування архітектора і його родини в залежності;

захоплення Хільдою – втрата пам'яті про Хільду;

будівництво нового дому – неможливість життя у новому домі;

сходження на вежу – падіння з вежі.

Романтичні контрасти були покликані відображати життєві суперечності, що містять у собі потенціал розвитку, виступають діалектичними рушіями життя. "Велетні і гноми, герої, гігантські звеличені і страшенно принижені, горді демони і гротескні потвори, поєднання світла й тіні, зіткнення контрастів, гра випадку, пафос і іронія, сентиментальні сльози й грубий сміх, цілісність і розірваність, нестримний і безладний рух — ось що таке романтизм в аспекті поетики. Це було суб'єктивне мистецтво, основною зброєю якого є фантазія" [6], - зауважує Д. Затонський. Тому романтичний міф, заснований на антиномічному мисленні, ніс у собі значний гносеологічний потенціал, відкривав нові обрії розуміння взаємодії людини і світу, охоплених постійними змінами. Дзеркальність у "Будівничому Сольнесі" створює ефект замкненості, відсутності руху. Про це говорить сам герой: він замкнувся у своєму існуванні, максимально обмежив його простір, забив усі входи й виходи. Число два підкреслює ідею повторюваності: двоє дітей-близнюків померли після пожежі, двоє робітників розбилися, намагаючись поставити вінок на верхівку будівлі за дорученням Сольнеса. Якщо рух вгору має суто буквальне значення, не підкріплюючись духовним розвитком-сходженням, і має на меті лише встановлення флюгера на запаморочливій висоті, він із закономірною обов'язковістю обертається падінням, як це і відбувається у п'єсі. Таким формально-буквальним виявляється і будівництво нового дому з високою вежею: Аліна і Халвар усвідомлюють, що там буде так само порожньо, як і у старому домі. Отже, простір життя у свідомості героїв, а потім і на рівні подій перетворюється на простір смерті.

Мотив загибелі (смерті) у романтичній системі координат означав таку інтенсивність буття, напруженість його переживання, які виходять за межі життя, перебільшують його можливості. У художньому мисленні доби

декадансу цей мотив починає означати відсутність життя – переживань, подій (йому підпорядкований, зокрема, знаменитий "театр мовчання" Моріса Метерлінка, чію поетику не приймав Ібсен). Мотив смерті вказує на формалізацію існування, яка здійснюється водночас у зовнішньому просторі (комфорт буржуазного побуту, підпорядкованого матеріальним цінностям) і у внутрішньому (псевдоромантичне протиставлення героя загалу, яке не спирається на реалії духовного буття). Символом духовного безпліддя Сольнеса стає образ "повітряних замків", що їх він збирається будувати. Ця ідея йде від Хільди, котру будівничий не мав права спокушати обіцянками ні десять років тому, ні тепер, коли дівчина з'явилася, вимагаючи обіцяного "королівства". Хільда – теж свого роду віддзеркалення, відбиток Сольнеса, його марнославних молодих мрій, сутність яких відображають слова "принцеса" й "королівство". Вони задають вектор духовному становленню й самоусвідомленню Хільди, її надлюдським амбіціям, міркуванням про "сильне сумління" й свободу дикої пташки, безпідставній претензії на "чудо із чудес". Хільда розповідає Сольнесу про падіння, яке бачила уві сні. Це "типове", за Фройдом, сновидіння, нав'язане дитячим переживанням гри з дорослими, які підкидають дітей у повітря [8], є точним визначенням стосунків дівчини з будівничим: колись він грав із нею, а тепер за гру взялася вона. Є характерна подробиця, що об'єднує цих двох персонажів: вони зовсім не можуть читати, тому що не віднаходять внутрішнього зв'язку у написаному. Отже, не вбачають смислу в прочитаному, не здатні сприймати архітектоніку тексту як цілісність, не спроможні бути уважними до висловлювання іншої людини.

Показово, що Сольнес не називає себе архітектором, відчуваючи неповноту відповідності покликанню. Натомість дружину він сприймає саме в плані покликання, що не могло реалізуватися через його провину, незважаючи на повну готовність жінки бути "архітектором дитячих душ": "Bygge barnesjæle op slig at de kunde rejse sig i ligevægt og i ædle, vakkre former. Så de kunde højne sig til ranke, voksne menneskesjæle. Dette her var det, som Aline havde anlæg for. – Og alt det, det ligger nu der. Ubrugt – og ubrugeligt herefter. Og til ingen verdens nytte. – Akkurat som grushaugene efter en brand" [9]. ("Будувати дитячі душі, щоб вони могли зростати у гармонії, набуваючи шляхетно красивих форм. Так, щоб мали можливість звестися – стрункі, зрілі людські душі. Це був талант Аліни. І ось що є сьогодні. Нереалізований, змарнований, без майбутнього. Ніякої користі. – Неначе нагромадження розвалин після пожежі").

Герой не може внутрішньо забезпечити високу духовну наповненість власної діяльності. Він не розуміє хибності протиставлення між будівництвом церков і будинків на замовлення – для родин. Звісно, між служінням Богу й звичайним людським життям є відмінність. Але рух до Бога здійснюється не лише по вертикалі – в гору, але й по горизонталі також – у керунку іншої людини, яка потребує любові, діяльної участі у її щоденному житті. Недостатність любові призводить до загибелі немовлят, адже життя новонародженої дитини прямо залежить від наявності поряд людей, які її люблять – уважно прислухаються до подиху, задовольняють потреби, що їх маленька людина ще навіть не усвідомлює. Близнюки приречені, тому що між любов'ю до родини, піклуванням про всіх її членів і мріями про пожежу, котра може відкрити нові обрії професійної діяльності, у глибині душі Сольнес обирає друге.

**Висновки і перспективи дослідження.** Отже, обидві п'єси – "Гедда Габлер" і "Будівничий Сольнес" – показують неспроможність центральних персонажів об'єднати прагнення до піднесено-ідеального з необхідністю забезпечити власне існування у просторі реального життя з його повсякденними обов'язками, створюють песимістичну концепцію людини. Обираючи принади буржуазного комфорту, успішного існування у суспільстві, як воно стереотипно уявлялося в жіночому й чоловічому варіанті, людина, не в змозі вивести свої ідеали і прагнення на новий рівень розвитку з урахуванням позиції іншого, переживає їх спотворення і руйнацію. Точніше, не може пережити, гине, не зумівши нічого протиставити вихолощенню власного життя. Трагічному розгортанню долі центральних персонажів не можуть запобігти близькі люди, які духовно чи фізично вже загинули раніше через недостатність любові, слабкість або розірваність справжніх людських стосунків, адже врятувати можна лише того, кого по-справжньому любиш. Таким чином, і натуралістично-реалістична, і неоромантично-символістська форми художнього осмислення внутрішнього конфлікту у взаємодоповненні діагностують головну проблему доби декадансу: втрату смислу існування, вичерпаність традиційних форм у житті й мистецтві, формалізацію всіх сфер буття, відсутність переконливого проєкту майбутнього, трагічну самотність людини посеред так само самотніх інших людей.

Можна сказати, що страхітлива реальність початку ХХ століття зі світовою війною, величезними людськими жертвами і тотальною руйнацією ідеалів передбачена такими творами, як п'єси Г. Ібсена "Гедда Габлер" і "Будівничий Сольнес". І хоча на шляхи виходу з окресленої кризи пізня драматургія Ібсена не вказує, у продовження започаткованої цим автором традиції європейської "нової драми" вона послідовно й глибоко аналізує причини трагізму декадентського світосприйняття. Такий аналіз містить у собі зерна художніх експериментів наступної мистецької епохи – доби модерну, модернізму як її провідного напрямку. Зокрема, увагу до духовного буття людини, ідею синтезу різних художніх традицій, їх співіснування в межах одного художнього цілого, мужність перед обличчям пізнання й самопізнання, розширення свідомості й поглиблення переживання життя, готовність до боротьби з абсурдом існування, до нового відкриття світу й людини, побудови нової картини реальності. Прочитання творів Генріка Ібсена, інтерпретація розробленої ним концепції людини в контексті руху літератури ХХ століття від модернізму до постмодернізму може стати продуктивним вектором подальших досліджень.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. "Висока полиця").
2. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2017. 532 с.
3. 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.
4. Закалюжний Л. В. Опозиція "драма - театр" у концепції Г.-Т. Лемана. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/19280/1/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8E%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%B9.pdf>

5. Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. Київ : Дніпро, 1972. 270, [2] с.
6. Затонський Д. Традиційна міфологія і сучасна міфотворчість. URL: <https://vpered.wordpress.com/2018/03/15/zatonski-mito/>
7. Ніцше Ф. В. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Львів: Астролябія, 2022. 624 с. С. 27–191.
8. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з нім. В. Б. Чайковського. Харків: Фолио, 2023. 603 с. (Зарубіжні авт. зібрання). С. 268
9. Ibsens Henrik. Bygmester Solness. URL: [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_BS%7CBSht.pdf](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.pdf)
10. Ibsens Henrik. Hedda Gabler. URL: [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_HG%7CHGht.pdf](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_HG%7CHGht.pdf)
11. Frazer James George. (1923) The Golden Bough. A Study In Magic and Religion.
12. Lehmann Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999. 505 S.

#### **REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)**

1. Blum, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [Western canon: books against the background of the eras]/ [per. z anhl. pid zah. red. R. Semkiva]. Kyiv : Fakt. 720 p. (Ser. "Vysoka polytsia"). [In Ukrainian].
2. Vasyliiev, Ye. M. (2017). *Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia* [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations : monograph]. Lutsk: PVD "Tverdynia". 532 p. [In Ukrainian].
3. Virchenko, T. I. (2012). *Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990 – 2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia* [Artistic conflict in Ukrainian dramaturgy of the 1990s - 2010s: discourse, evolution, typology]; DZ "Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka". Kryvyi Rih: Vydavnychiy dim. 336 p. [In Ukrainian].
4. Zakaliuzhnyi, L. V. (2015). *Opozytsiia "drama - teatr" u kontseptsii H.-T. Lemana*. <http://eprints.zu.edu.ua/19280/1/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%8E%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%B9.pdf> [In Ukrainian].
5. Zatonskyi, D. V. (1972). *Pro modernizm i modernistiv* [On modernism and modernists]. Kyiv : Dnipro. 270, [2] p. [In Ukrainian].
6. Zatonskyi, D. (2018). *Tradytsiina mifolohiia i suchasna mifotvorchist* [Traditional mythology and modern myth-making]. <https://vpered.wordpress.com/2018/03/15/zatonski-mito/> [In Ukrainian].
7. Nitsshe, F. V. (2022). *Narodzhennia trahedii. Nevchasni mirkuvannia* [The Birth of Tragedy. Untimely Reflections] I–IV. Lviv: Astroliabiia. Pp. 27–191. [In Ukrainian].
8. Froid, Z. (2023). *Tlumachennia sniv* [The Interpretation of Dreams] / per. z nim. V. B. Chaikovskoho. Kharkiv: Folio. 603 p. (Zarubizhni avt. zibrannia). [In Ukrainian].
9. Ibsens, Henrik. Bygmester Solness [Builder Solness]. [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_BS%7CBSht.pdf](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.pdf) [In Norwegian].
10. Ibsens, Henrik. Hedda Gabler [Hedda Gabler]. [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_HG%7CHGht.pdf](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_HG%7CHGht.pdf) [In Norwegian].
11. Frazer, James George. (1923). *The Golden Bough. A Study In Magic and Religion*. [In English].

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

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

12. Lehmann, Hans-Thies. (1999). Postdramatisches Theater [Postdramatic Theatre]. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main. 505 S. [In German].