

УДК 821.113.5+821.161.2]-2.091“18/19”

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-204-11>

ПСИХОЛОГІЗМ «НОВОЇ ДРАМИ» Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ» ТА В. ВИННИЧЕНКА «БРЕХНЯ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗРІЗ

PSYCHOLOGISM OF THE «NEW DRAMA» OF H. IBSEN'S «A DOLL'S HOUSE» AND V. VYNNYCHENKO'S «THE LIE»: COMPARATIVE ASPECT

Фока М.В.,

orcid.org/0000-0001-9172-4642

доктор філологічних наук, доцент,

професор кафедри германських мов,

зарубіжної літератури та методик їхнього навчання

Центральноукраїнського державного університету

імені Володимира Винниченка

У статті досліджуються психічні стани головних героїнь «нової драми» Г. Ібсена «Ляльковий дім» і В. Винниченка «Брехня» як основне джерело створення психологізму у творі. У цих творах увага письменників фокусується на емоціях, що набувають поступового розвитку, зокрема спостерігається перетікання однієї емоції в іншу, що призводить до головної емоції, яка, врешті-решт, починає домінувати, знаходячи відгук у читача/глядача, що отримує естетичне задоволення. Це досягається за рахунок створення внутрішнього конфлікту морально-етичного характеру, переживання якого призводить до певних психологічних станів героїв, опис яких створює психологізм, а їх зміна призводить до драматургії. Детально досліджено такі домінуючі стани Нори, героїні «Лялькового дому», як безвідповідальність і безпечність, тривога, страх, відчай, оціпеніння й рішучість, і стани Наталі Павлівни, героїні «Брехні», – радість, обурення, відчай, розпач і приреченість. Загроза викриття брехні, що покладена в основу сімейних стосунків як у сім'ї Торвальда («Ляльковий дім»), так і в сім'ї Андрія Карповича («Брехня»), стає морально-етичною проблемою та межовою ситуацією як для Нори, так і для Наталі Павлівни. І якщо для ібсенівської героїні викриття брехні призвело до самооцінювання, то для винниченкової – збереження таємниці коштувало самопожертви. Перехід від одного стану в інший не лише розвиває сюжетну лінію і конфлікт, а й змушує читача співпереживати, що становить головну мету театрального мистецтва. Інтерпретація творів із психологічної перспективи відкриває нові горизонти для літературознавчих досліджень «нової драми» і не тільки, бо занурення в психологію персонажа дає можливість досягнути істинне у творі, те, що, як правило, залишається на підтекстовому рівні.

Ключові слова: нова драма, Г. Ібсен, «Ляльковий дім», В. Винниченко, «Брехня», психологізм, психологічні стани.

The paper deals with the psychic states of the main characters in H. Ibsen's play «A Doll's House» and V. Vynnychenko's play «The Lie» as the key source of creating the psychologism in the «new drama». In these works, writers focus on emotions, which they gradually develop, in particular there is a flow of one emotion into another, leading to a main emotion that eventually begins to dominate, finding a response in the reader/spectator who receives aesthetic pleasure. This is achieved by building the internal conflict of moral and ethical nature, the experience of which leads to certain psychological states, the description of which originates psychologism, and their changes generate the drama. The author fully analyzes the dominant psychological states of Nora, a main character of «A Doll's House», such as irresponsibility and security, anxiety, fear, despair, numbness, and determination. The psychological states of Natalia Pavlivna, a main character of «The Lie», such as joy, indignation, despair, hopelessness, and doom, are examined in detail. The threat of exposing lies, which is the basis of family relations in both the family of Torvald («A Doll's House») and the family of Andrii Karpovych («The Lie»), is becoming a moral and ethical problem and a borderline situation for both Nora and Natalia Pavlivna. For Ibsen's heroine, exposing a lie led to self-esteem, then for Vynnychenko's protagonist, keeping a secret was worth self-sacrifice. The transition from one state to another develops not only the plot line and conflict, but makes the reader feel empathy, which is the great goal for theatrical art. Interpretations of literary works from a psychological perspective open new horizons for literary studies, because immersion in the psychology of the character makes it possible to comprehend the truth in the work, which usually remains on the subtextual level.

Key words: the «new drama», H. Ibsen, V. Vynnychenko, «A Doll's House», «The Lie», psychologism, psychological state.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Епоха кінця XIX – початку XX ст. позначена потужним розвитком театрального мистецтва, у якому відбувалося кардинальне, навіть революційне переосмислення п'єси, що відображено в самому терміні «нова драма», яким позначено драматичний твір зламу століть. Так, відкритий зовнішній конфлікт замінює прихований внутрішній; активну дію заступає внутрішня дія; ремарки, що пояснювали хід дії, спрямовані на створення настрою; деталі, звуки та паузи, які мали чітко виражений функційний характер, набувають особливого смислового навантаження; прості й зрозумілі діалоги та репліки стають, на перший погляд, незв'язними й нелогічними; символи, що фактично відсутні в реалістичних, так званих *добре зроблених п'єсах*, починають відігравати важливу роль. Усі ці зміни, які зазнав драматичний твір, демонструють уведення психологізму.

Панорамність і глибину змін театрального твору перехідної доби дають можливість вповні досягнути компаративні аналізи творів письменників, що є представниками різних національних літератур. Такі паралелі активно проводяться під час вивчення особливостей «нової драми» того чи того письменника, як-от: Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, Лесі Українки тощо. Цій темі присвячено чимало праць наукового та/або методичного характеру (О. Гаркуша, Л. Гнатюк, Т. Грובה, Г. Гуменна, Т. Конєва, В. Назарець та ін.), але не всі питання ще розглянуто, що залишає проблему актуальною. Так, окремого компаративного дослідження потребують п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім» і В. Винниченка «Брехня».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Драматичну спадщину Г. Ібсена детально аналізували В. Адмоні, А. Градовський, Т. Конєва, В. Міщук, О. Ніколенко та О. Стеценко, К. Шахова та ін. Своєю чергою, вивченням творчості В. Винниченка займалися О. Гнідан та Л. Дем'янівська, В. Гуменюк, В. Марко, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко та ін. Окремі студії присвячені вивченням паралелей між драмами норвезького та українського письменників (Л. Мороз, В. Панченко та ін.). Незважаючи на ґрунтовність зроблених досліджень, не всі аспекти ще вдалося розкрити повністю, зокрема питання психологізму п'єс Г. Ібсена «Ляльковий дім» і В. Винниченка «Брехня».

Постановка завдання. *Мета статті* – шляхом аналізу психічних станів головних героїнь порівняти психологічний характер «нової драми» Г. Ібсена «Ляльковий дім» і В. Винниченка «Брехня». *Завдання*: 1) розкрити особливості вияву психологізму в художньо-літературному творі; 2) вивчити психологічну еволюцію головної героїні Нори («Ляльковий дім» Г. Ібсена); 3) дослідити психологічні зміни стану головної героїні Наталі Павлівни («Брехня» В. Винниченка).

Виклад основного матеріалу дослідження. Ще в давньоіндійському трактаті «Натьяшастра», своєрідному енциклопедичному зведенні про театральне мистецтво, наголошувалося на расі (естетичній емоції), яка ставала ядром драматургічного твору, що зумовлювала структуру постановки. У трактаті чітко визначено: «ніякий смисл [драми] не розвивається безвідносно до раси» [1, с. 93].

Досягнення ж раси чітко пов'язано з психологізмом. Так, концепція раси має три рівні: необмежену кількість вібгав й анубгав, 49 бгав і 8 видів раси. Вібгава пов'язана зі створенням відповідної емоційної атмосфери (зокрема, декорації, зовнішній вигляд акторів, прийоми виразності тощо), тоді як анубгава визначає саму гру актора. У своїй єдності вони формують бгави, тобто емоції, що поділяють на постійні, скороминучі й сутнісні. Наприклад, постійна бгава печаль навіюється такими скороминучими бгавами, як відчуження, знемога, втома, страх, відчай тощо [1, с. 107]. Своєю чергою, сутнісні бгави відносять до відтворення фізіологічних змін в організмі, які переживає людина під впливом тієї чи тієї емоції. Скажімо, тремтіння – від холоду, страху чи радості [1, с. 136], а заціпеніння – від болю, подиву чи відчаю [1, с. 136]. І тільки постійна бгава (домінантна емоція) переходить у расу, вищу емоцію, емоцію естетичного задоволення. Очевидно, тільки визначивши вид раси, що мала виникнути в результаті сприйняття драми, автор починав будувати твір, зокрема підбирав відповідні скороминучі й

постійні бгави, які увиразнювали та посилювали емоційні відтінки єдиної постійної бгави, що, зрештою, й переходила в заплановану расу.

Звернення до теорії давньоіндійської драми є не випадковим. Саме «Натяшастра» дає змогу вповні зрозуміти значення емоції та особливості її генерування в п'єсі. І цей зважений та усвідомлений підхід до творення емоції на театральній сцені дає змогу кардинально по-новому сприйняти «нову драму», зацентрувавши увагу на психічних станах персонажів та їхніх змінах, які пов'язані з певними емоціями та їхніми відтінками. У «нових драмах» письменники так само зосереджуються на емоціях, показують перетікання однієї емоції в іншу, що призводить до головної емоції, яка, врешті-решт, починає домінувати, знаходячи відгук у читача/глядача, що отримує естетичне задоволення, тобто, як говориться в «Натяшастрі», стає «співзвучною серцю» [1, с. 123]. Це досягається за рахунок створення внутрішнього конфлікту морально-етичного характеру, переживання якого призводить до певних психологічних станів героїв, опис яких створює психологізм, а їх зміна призводить до драматургії.

П'єса Г. Ібсена «Ляльковий дім» вражає своїм психологізмом саме через тонке зображення психологічної еволюції головної героїні Нори: від, на перший погляд, безтурботної й легковажної до серйозної й глибокої особистості; від ніжної, слухняної й покірної до незалежної, сильної й навіть дещо бунтівної. У книзі «Мистецтво драматургії» Ларош Еґрі називає стани Нори, які вона поступово переживає: безвідповідальність і безпечність переходять у тривогу, тривога перетікає в страх, а страх – у відчай, потім, у кульмінаційний момент, вона ціпеніє, а далі, усвідомивши положення, у якому перебуває, приймає рішення [2, с. 70]. Відштовхуючись від запропонованих драматургом станів головної героїні, спробуймо детальніше простежити психологічну еволюцію Нори.

Стан безвідповідальності й безтурботності. Від самого початку Нора постає як життєрадісна, весела й безтурботна. Тоді як її чоловік, адвокат Гельмер, наполягає на потребі заощаджувати (підвищену платню він отримає тільки через три місяці), Нора без вагань залишає посланцю крону за допомогу та з легкістю витрачає гроші на подарунки й незначні дрібниці. Уже тут приховано головний конфлікт п'єси: «Жодних боргів! – наголошує Гельмер. – Ніколи не позичати! На домашнє вогнище, засноване на позичках і боргах, лягає якась негарна тінь залежності» [3, с. 98–99]. По суті, у цих словах вирисовується конфлікт, із розвитком якого відбувається психологічна еволюція героїні.

Нору сприймають як легковажну особистість. «Норо! [...] Знов у тобі легковажність бере гору» [3, с. 98], – жартівливо дорікає Торвальд; «Норо, Норо, ти й далі така сама легковажна? У школі ти була великою марнотраткою» [3, с. 104], – цікавиться подруга фру Лінне.

Сама ж Нора підтримує складений легковажний образ. Про це, зокрема, свідчить манера спілкування між чоловіком і дружиною: «Гельмер (*зі свого кабінету*). Це що, ластівка щебече?

Нора (*розгортаючи пакунки*). Ластівка.

Гельмер. То білочка там шурхотить?

Нора. Вона!» [3, с. 98].

Проте, як виявляється, Нора не така вже й легковажна. У розмові з фру Лінне вона піддається спонтанному бажанню розкрити себе справжню, самоствердитися. «Але «Нора, Нора» не така вже й навіжена, як вам здається» [3, с. 104], – заявляє вона своїй подружці. Нора розкриває свою «велику таємницю» [3, с. 109]: вісім років тому вона позичила велику суму грошей, щоб вилікувати чоловіка від смертельної хвороби, і відтоді змушена віддавати борг, таємно заощаджуючи й підробляючи. Вона глибоко пишається своїм учинком, у результаті якого вона не тільки врятувала життя чоловіка («Отож... я також маю чим пишатись і тішитися. Бо це я врятувала Торвальдові життя» [3, с. 107]), але й урятувала свій шлюб, приховавши правду («Торвальд зі своїм глибоко вкоріненим почуттям власної гідності... як гірко і принизливо було б для нього знати, що він мені чимось зобов'язаний. Це б цілком зіпсувало наші стосунки, наша злагоджена, щаслива родина вже не була б така, як тепер» [3, с. 109]). У цьому зізнанні приховано внутрішню потребу самоствердження.

Стан тривоги. Почуття тривоги посилюється в п'єсі поступово, але з незмінною динамічністю. Неспокій з'являється з появою Крогстада, того, у кого Нора позичила гроші й мусить їх віддавати. Його прихід змушує Нору тривожитися, і це передає мова її тіла: вона напружилася й насторожилася, коли почула його голос: «Нора. А хто там такий?»

Крогстад (*у дверях передпокою*). Це я, фру Гельмер.

[...] Нора (*поволі підходить до Крогстада і напружено, стиха питає*). Ви? Що таке?» [3, с. 111].

Почуття тривоги посилюється, коли Крогстад, знаючи, що Нора підробила підпис батька на борговому зобов'язанні, починає шантажувати її, аби вона посприяла, щоб його залишили на службі, адже Гельмер хоче звільнити його. Тривожний стан плавно посилюється: спочатку Нора переконана в правильності вчинку, але вже починає сумніватися («Ет, що там!.. Хотів мене налякати! Не така я дурна. [...] Але... Ні, не може такого бути! Я ж зробила це з любові» [3, с. 123]), а потім почуття тривоги поглинає її повністю («Біда надходить. Таки не минає мене. Ні, ні, ні, не може цього статися, не повинно» [3, с. 141]).

Стан страху. Почуття тривоги перетікає у страх, який починає домінувати з моменту, коли лист опиняється в скриньці: «Лист у скриньці... Торвальде, Торвальде... Тепер нам немає рятунку!» [3, с. 144]. Це відчуття немов увиразнюється танцем Нори: напруження й знервованість посилюються ритмічністю її танцювальних рухів, які не попадають у такт музиці, де сам танець символізує життя та бажання жити: «Нора. [...] Тепер грай! Я починаю танцювати!

Гельмер грає, Нора танцює, доктор Ранк стоїть біля піаніно позад Гельмера й дивиться.

Гельмер (*граючи*). Повільніше... повільніше...

Нора. Не можу інакше.

Гельмер. Не так бурхливо, Норо!

Нора. Саме так і треба.

Гельмер (*зупиняється*). Ні, ні, зовсім не так.

[...] Ранк сідає до піаніно і грає. Нора танцює дедалі шаленіше. [...]

Гельмер. Але ж люба моя, дорога Норо, ти так танцюєш, ніби йдеться про твоє життя.

Нора. Бо так воно і є» [3, с. 147–148]. Страх ще межує з почуттям надії, адже Нора ще намагається змінити ситуацію.

Стан відчаю. Почуття страху замінюється на відчай, коли лист потрапляє в руки чоловіка. У момент, коли він іде читати листа, вона готова на крайні кроки: «Нора (*з невидючим поглядом ходить по кімнаті, хапає Гельмерове доміно, накидає собі на плечі й шепоче швидко, хрипко, уривано*). Ніколи більше не бачити його. Ніколи. Ніколи. (*Напинає на голову шаль*.) І дітей ніколи не бачити, і їх. Ніколи, ніколи... Ох, у крижану чорну воду... в бездонну глибину... ох, аби швидше було по всьому... Тепер він бере, читає. О, ні, ні, ще ні. Прощавай, Торвальде, і ти, і діти... (*Кидається до передпокою*.)» [3, с. 161]. Вона щиро переконана, що у цьому полягає вихід: «Якщо мене не буде на світі, то ти вільний» [3, с. 162], – говорить Нора чоловіку.

Стан оціпеніння. Коли ж Гельмер дочитує другого листа і розуміє, що вони врятовані (Крогстад повернув документ-зобов'язання), він відчуває радість, а Нора оціпеніння, бо саме у цю хвилину до неї поступово приходять прозріння: «Слухай же, Норо, ти ще наче не збагнула, що все минуло. Що таке?.. Ти ніби закам'яніла» [3, с. 164]. Миттєво Нора переосмислює своє життя: «Гельмер. Норо... що це означає? Це твоє закам'яніле обличчя... // Нора. Сідай. Розмова буде довга» [3, с. 165].

Поштовхом до цього стає реакція чоловіка на її вчинок, а скоріше реакція, яку вона так і не отримала: Нора щиро вважала, що Гельмер візьме на себе її провинку, бо глибоко кохає її, як і вона його, тож, щоб цього не сталося, вона готова була накласти на себе руки, принести себе в жертву, аби врятувати його. Проте Гельмер учинив зовсім протилежно: замість того щоб, бодай, зрозуміти вчинок дружини, він обурено звинувачує її (для нього вона лицемірка, брехунка й злочинниця, без побожності, моралі й відповідальності [3, с. 162], якій не можна довірити виховання дітей [3, с. 163]).

Нора усвідомлює, що все своє життя намагалася спочатку подобатися батьку, а згодом чоловіку, і в бажанні відповідати їхнім ідеалам загубила себе («Коли я жила вдома з татом, він висловлював мені свої погляди, тож я мала ті самі погляди. А коли в мене з'являлися інші, я їх приховувала, бо вони йому не сподобалися б. [...] Ти все влаштував на свій смак, і в мене ставав такий самий смак, чи я тільки вважала, що він такий, важко сказати... Думаю, і те, й те. Раз так, а раз інакше» [3, с. 166]). Її життя в мить знецінюється («Тепер, коли я оглядаюся назад, мені здається, що я жила тут жалюгідним життям, сяк-так перебивалася» [3, с. 166]) разом із заниженням самооцінки («Ви винні, що з мене нічого не вийшло» [3, с. 166]).

Прийняття рішення. І Нора бачить для себе вихід: вона твердо переконана почати все з початку самостійно, із самовиховання, саморозвитку й самореалізації. Вона відчуває в собі сили та твердість духу: «Спершу треба виконати інше завдання. Подбати про своє виховання [...]. Мені самій треба взятися за це. [...] Я мушу бути сама, щоб зрозуміти себе і все навколо. [...] І я піду зараз же» [3, с. 167]. До того ж Нора повністю усвідомлює й можливі наслідки: «Я зовсім не знаю, що з мене вийде» [3, с. 171], але впевнено йде вперед. Її впевненість у правильності рішення акцентована в розмові з чоловіком: «Гельмер (*насилу втримується*). Це твоє тверде переконання? І ти дійшла до нього також при ясному розумі?»

Нора. Так, тверде переконання, і я дійшла до нього при цілком ясному розумі» [3, с. 169]. Цей стан можна визначити як рішучість.

Як точно зазначає драматург Ларош Еґрі, розвиток Нори – це еволюція, а кульмінація – революція. Саме внутрішній конфлікт стає рушієм психологічних переживань героїні, а його розвиток – психологічного росту [2, с. 70]. Головним чинником внутрішнього конфлікту стає брехня, розкриття якої веде до прозріння.

Дуже подібною за своїм внутрішнім, психологічним конфліктом є п'єса В. Винниченка «Брехня». Цілком можливо, саме п'єса Г. Ібсена «Ляльковий дім» надихнула українського письменника, добре ознайомленого з творчістю норвезького письменника, на створення п'єси.

Головна героїня Наталя Павлівна подібно до Нори також переживає внутрішню боротьбу: її стан переходить від радісного, обуреного, відчайдушного до відчуття розпачу й приреченості. Пригляньмося уважніше.

Стан радісний. Від початку п'єси головна героїня має радісний настрій, очікуючи на приїзд родичів чоловіка. У ремарках постійно робиться акцент на позитивній емоції: вона то сміється, то весело відповідає служниці Пульхері: «Наталя Павлівна (*сміючись*). Чудесно сказано» [4, с. 145], «Наталя Павлівна (*весело*). Нічого, Пульхеро...» [4, с. 145], «Наталя Павлівна (*сміється*). Та невже?» [4, с. 145]. Її настрої не змінюються навіть із візитом Тося, її молодого коханця, поетично обдарованого студента, який ставить ультиматум: він або чоловік. Із розмови стає зрозуміло, що вона вже тривалий час має з ним інтимні стосунки, і, можливо, мова вже не перший раз заходить про те, що вони мають розкрити правду: «Тось (*безсило*). [...] Єдине єсть: ти покинеш Андрія й підеш зі мною. Це єдине.

Наталя Павлівна. Але, хлопчику, цього єдиного доказу я не можу тобі, на жаль, дати.

Тось. Чому?

Наталя Павлівна. Ах, котику, ми вертаємось до старого» [4, с. 148–149].

Наталя Павлівна пояснює, що виходила заміж за Андрія Карповича, талановитого математика, щоб «дати людськості «нові цінності», тим самим пішовши на жертву [4, с. 149], а Тось для неї – то «радість», «сміх», «ясне в житті», «любов радості» і «те, без чого людині й нічому живому не можна жити» [4, с. 150]. У цих стосунках «любовного трикутника» вона знаходить баланс: «Треба десь брати, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній замореній скотинці» [4, с. 150], – пояснює вона Тосю. Їхні відносини тримаються на брехні, яку так, здається, органічно виправдовує головна героїня: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, – розмірковує Наталя Павлівна, – їм треба *щастя*, розумієш, щастя, спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!» [4, с. 150]. У своєму поясненні Наталя

Павлівна така майстерна, що вже й Тось губиться, де правда, а де неправда: «Тось (*хапається руками за голову*). Ні, я в цій плутанині зверну собі голову! Я нічого не розумію. Де початок, де кінець, де...» [4, с. 151]. Зрештою вона переконує коханця в правильності своєї позиції, і «все повертається на круги своя»: «Буду ждять» [4, с. 166], – обіцяє Тось Наталі Павлівні.

Незважаючи на серйозну тему розмови, настрої Наталі Павлівни залишається незмінним – веселим і радісним: вона часто сміється (це вказано в ремарках на кшталт «посміхається», «сміється», «регоче» [4, с. 150–151]) і жартує («Тось. Я прошу залишити цей тон. Я хочу балакати серйозно. // Наталя Павлівна (*беручи немов під козирок*). Слушаюсь!» [4, с. 146]).

Стан обурення. Стан радості Наталі Павлівни миттєво змінюється на обурення, коли виявляється, що про її інтимні стосунки з Тосем знає помічник чоловіка Іван Стратонович, який викрадає любовні листи студента-поета до Наталі Павлівни: «Наталя Павлівна. Ви підслухали й украли потім листи?»

Іван Стратонович. Ха-ха-ха! Ви обурені? Ви? Ви обурені? Нечесно, правда? Ха-ха-ха!» [4, с. 166].

Іван Стратонович удається до шантажу, погрожуючи розкриттям подружньої зради. Для нього ж це значно більше, ніж шантаж, це своєрідний спосіб помститися за нерозділене кохання: «Ненавиджу за те, що люблю вас» [4, с. 167].

Коли ж Наталя Павлівна зізнається йому у своїх почуттях, Іван Стратонович, з одного боку, не вірить, розуміючи, що це її вихід урятуватися («Яка безодня хитрості, лукавства» [4, с. 170], – говорить до себе), а з іншого – боїться прийняти цю несподівану правду («Так ви любите мене?» – перепитує він її). Як і Тось, він уже не знає, де правда, а де ні: «Ну, тут дійсно, загубиш голову!» [4, с. 170] чи «Тут, дійсно, загубиш голову!» [4, с. 170]. А Наталя Павлівна гаряче запевняє: «Я хочу любити. Любить душу, любить...» [4, с. 170].

Івану Стратоновичу потрібні докази щирості її почуття. «А смерті повірили б?» [4, с. 173] – у серці запитує вона; «Повірю! Вашій смерті повірю» [4, с. 173], – із легкістю відповідає він, до кінця не вірячи цим словам, і навіть пропонує спосіб «доказу»: випити смертельну дозу лавро-вишневих крапель. Із цього моменту образ лавро-вишневих крапель стає передвісником смерті, і тільки сам спогад про них навіює неспокій і тривогу.

Емоційні стани Наталі Павлівни змінюються, а їх трактовка залежатиме від позиції читача/глядача, який, правду кажучи, і сам непевний щодо істинних почуттів головної героїні. Чи то її «трюк» [4, с. 167], щоб урятуватися, майстерно граючи почуттями закоханого в неї чоловіка, чи то істинна правда жінки, яка бажає бути коханою. Відповідь стає очевидною тоді, коли рецепієнт звертає увагу на стан героїні. Саме обурення є домінуючим почуттям, яке переживає героїня і якому дає волю, коли Іван Стратонович іде: «*Саня з Іваном Стратоновичем виходять*.

Наталя Павлівна (*схоплюється з місця, скажено б'є кулаком по столі й шипить*). О, проклятий! Проклятий! (*Швидко ходить по хаті, ломить руки, потім безсило сідає на канапу й, затуливши руками лице, недвижно сидить*)» [4, с. 175]. Цей стан і викриває її мотиви – врятуватися, а коли її маніпуляції не діють, обурення оволодіває нею, яке переходить у відчай.

Стан відчаю. Наталя Павлівна, яка «виграла» трохи часу (до закінчення мотору й підписання контракту з іноземною компанією), намагається знайти вихід із ситуації. Вона знаходиться у відчаю, який не в силах контролювати: «Боже, яка тривога на лиці. Наче я вже вмираю... Ні, Саню, я ще хочу жити!» [4, с. 175], – заявляє героїня. Її стан відчаю увиразнюється пісню: у пісні шукає заспокоєння, вона співає, душа співає, що хоче жити. Коли ж Іван Стратонович пропонує заспівати «Як умру, то поховайте...» як «підходящу» пісню [4, с. 183] для Наталі Павлівни, вона відчуває безвихідь. Стан відчаю перетікає у стан розпуки: «Наталя Павлівна. [...] Я піду ляжу.

Андрій Карпович. Матуню!

Іван Стратонович. Бачите, я вам казав, випийте лавро-вишневих крапель!

Наталя Павлівна. Може, й вип'ю» [4, с. 184].

Стан розпачу. Розмова Наталі Павлівни з Андрієм Карповичем переконує її в тому, що вона давно відчувала й напевно знала: він не зможе пережити зраду. «Та якби це трапилось, що ти... що ти обманювала, знаєш, це був би якийсь жах. Це був би кінець!.. Це було б гірше смерті!» [4, с. 186] – розмірковує чоловік. І говорить слова, що стають роковими й вирішальними для героїні: «...Якби ти (не дай бог!) померла, це було б в сто – куди! – в тисячу раз легше... Смерть я, може, пережив би, а обман... Ой, мамуню, не треба навіть говорити... Не треба!» [4, с. 186].

Доленосне рішення відтоді вже прийнято. Наталя Павлівна бачить вихід у своїй смерті, яка має задовольнити всіх. Для Андрія Карповича з його родичами її смерть стане спокоєм, а для Івана Стратоновича – доказом її почуттів («Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені» [4, с. 187]), віра якого стане запорукою того спокою.

Стан приреченості. Коли ж приходиться лист від компанії з пропозицією підписати контракт, настає момент приречення: «Наталя Павлівна. [...] Просять Андрія прийти підписати контракт.

Саня. А ви наче не раді?

Наталя Павлівна. Я? Не рада?.. (*Раптом підводиться, піднято*). Я не рада? Ха-ха-ха!.. Ні, я рада... Я страшенно рада. Тепер кінець... О, я безумно рада!» [4, с. 189].

Про свою безвихідь вона обмовляється в розмові з Тосем, тільки суть якої він не розуміє і не може зрозуміти: «І пам'ятай, що б не сталося, чуєш, що б не сталось, що Тася тебе любила і зробила... і... Словом, інакше не могла вона. Чуєш?» [4, с. 194].

Наталя Павлівна прощається з усіма, і її прощання близько до передсмертної агонії, апогеєм якої стає тост: «За все, що дає радість, що б воно не було! Що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть!» [4, с. 203]. Вона приймає краплі, але наостанок намагається переконатися, що все буде злагоджено й добре: уже випивши смертельну дозу крапель, вона турботливо дає рушник Андрієві на голову, щоб полегшити його стан, запевняється, що Тось утримає слова й не розкаже про їхні стосунки, а також указує Івану Стратоновичу на свій роковий доказ почуттів.

Ситуація, у яку потрапляє Наталя Павлівна, далека від тривіальних любовних перепитій, а ставить перед читачем/глядачем низку моральних питань, однозначні відповіді на які важко знайти. Тут змішуються вічні дихотомічні поняття, межа між якими досить тонка, а то й узагалі відсутня. Як зазначає В. Марко, «усе роздвоєне – єдине; протилежності розривають світ і зближуються» [5, с. 261]. Наприклад, правда і брехня: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава! [...] А що дає спокій? Правда. Так звикли люди думати. Значить, давай правду! А коли я дам таку брехню моєму котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?» [4, с. 150]. Або любов і ненависть: «Ненавиджу за те, що люблю вас» [4, с. 167]. Чи життя (радість) і смерть: «За все, що дає радість, що б воно не було! Що б воно не було: брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть!» [4, с. 203].

Цю філософію дуже тонко відчув німецький режисер-постановник Ф. Кайслер, який зазначив: «...У певних умовах брехня може бути правдою – ось ідея цього твору. Одначе в ньому аж ніяк нема загравання із самим поняттям брехні, ні спроби прикрасити брехню як таку; навпаки, тут йдеться про справді рідкісний випадок вияву людської шляхетності й жертвності засобами брехні. Драма могла б також називатися «Добро» [6, с. 106]. Із цією думкою погоджується дослідниця Л. Мороз, яка підмічає: «Справді, не брехнею треба було б назвати всі її зусилля, намагання створити комфортні умови для душі кожного з дорогих їй, – але словник наш, людей пересічних, надто примітивний, і можна думати, що драматург ужив це слово із сумною іронією (а може, десь у рукописах воно – у лапках?..)» [6, с. 110–111].

І дійсно, Наталя Павлівна, вийшовши заміж за перспективного вченого й у такий спосіб віддавши себе в «жертву» з благою метою, прагнула жіночого щастя. Коли на ваги стало питання людського та особистого щастя, вона без вагань обирає перше («Я не зможу потім жити, вони кожну хвилину будуть стояти передо мною. І не того, Тосю, що я покинула їх, а того, що роз-

била їхню віру. От що! Умри я – це для них в тисячу раз легше, ніж зрада. В тисячу раз! Це буде просто нещастя, але віра в щастя, в людину не розіб'ється. Розумієш? Їм легко буде жити. Розумієш ти мене?» [4, с. 162]), заплативши за свою правду найвищу ціну, ціну життя. Для неї служіння генію стає своєрідною місією, її самореалізацією, ідеї якої вона віддана до кінця. Це увиразнює її душевну глибину та здатність до жертвності. Смерть стає для Наталі Павлівни єдиним засобом злагодити й гармонізувати ситуацію, її психологічна еволюція стає революцією, але в її особистому розумінні.

Загроза викриття брехні, що покладена в основу сімейних стосунків як у сім'ї Торвальда, так і в сім'ї Андрія Карповича, стає морально-етичною проблемою та межовою ситуацією як для Нори, так і для Наталі Павлівни. І якщо для ібсенівської героїні викриття брехні призвело до самооцінювання, то для винниченкової – збереження таємниці коштувало самопожертви. Внутрішній конфлікт, який будується на проблемі брехні, стає головним рушієм психологічної еволюції героїнь, що і становить драматургію твору. Своєю чергою, опис психічних станів, які поступово змінюються, посилює емоційну атмосферу п'єси.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Г. Ібсен повноправно вважається визнаним новатором західноєвропейської «нової драми», на теренах України таким новатором став В. Винниченко. П'єси «Ляльковий дім» і «Брехня» близькі за своєю суттю не лише тому, що написані за законами «нової драми», але за характером психологізму, який досягається шляхом детального зображення психічного стану головної героїні, де письменники настільки детально описують еволюцію душевного стану, що читач/глядач із легкістю вловлює перехід від однієї емоції до іншої. Це не лише стає рушієм сюжетної лінії та конфлікту, але змушує його переживати й співпереживати, а це і є вищою метою мистецтва. Інтерпретація творів із психологічної перспективи відкриває нові горизонти для літературознавчих досліджень «нової драми» і не тільки, бо занурення в психологію персонажа дає можливість досягнути істинне у творі, те, що, як правило, залишається на підтекстовому рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Поетологічні пам'ятки Сходу: образ, стиль, жанр / відп. ред. Н.Р. Лідова, 2010. С. 83–152.
2. Egri Lajos. *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, 1972. 332 p.
3. Ібсен Г. Ляльковий дім. *П'єси*. Харків, 2011. 346 с.
4. Винниченко В.К. Вибрані п'єси. Київ, 1991. 605 с.
5. Марко В.П. Аналіз художнього твору. Київ, 2013. С. 257–261.
6. Мороз Л.З. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994. 208 с.