

Фока М. В.,

доктор філологічних наук, доцент,

професор кафедри лінгводидактики та іноземних мов

Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

ЗМАЛЮВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖА ЯК ШЛЯХ ДО ПСИХОЛОГІЗМУ «НОВОЇ ДРАМИ»

Анотація. Мета статті – дослідити особливості змалювання психологічних станів персонажа як джерело психологізму «нової драми» (на матеріалі п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім»). Розглянуто категорію санскритської поетики «раса», що дає можливість глибше зрозуміти функційність емоції у творі. У «нових драмах» письменники так само зосереджуються на емоціях, показують перегікання однієї емоції в іншу, що приводить до головної емоції, яка, урешті-решт, починає домінувати, знаходить відгук у читача/глядача. Це досягається створенням внутрішнього конфлікту морально-етичного характеру, переживання якого приводить до певних психологічних станів героїв, опис яких створює психологізм, а їхня зміна приводить до драматургії. Авторка фокусує увагу на п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім» та детально аналізує психологічну еволюцію головної героїні Нори: від на перший погляд безтурботної й легковажної до серйозної та глибокої особистості; від ніжної, слухняної й покірної до незалежної і сильної. Загроза викриття брехні, що покладена в основу сімейних стосунків, стає морально-етичною проблемою та межовою ситуацією для Нори. Внутрішній конфлікт, який будується на проблемі брехні, стає головним рушієм психологічної еволюції героїні, що і становить драматургію твору. Одним із головних джерел психологізму «нової драми» кінця XIX – початку XX ст. є зображення психологічних станів персонажів. Зокрема, у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім» детально змальовано психічний стан головної героїні Нори, де письменник настільки детально описує еволюцію її 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 та співпереживати, а це і є вищою метою мистецтва. Інтерпретація творів із психологічної перспективи відкриває нові горизонти для літературознавчих досліджень «нової драми» й інших творів, бо занурення у психологію персонажа дає можливість досягнути істинне у творі, те, що зазвичай залишається на підтекстовому рівні.

Ключові слова: «нова драма», психологізм, психічний стан, раса, емоція, Г. Ібсен, «Ляльковий дім».

Постановка 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 перебіг дії, спрямовані на створення настрою; деталі, звуки та паузи, які мали чітко виражений функційний характер, набувають особливого смислового навантаження; прості й зро-

зумілі діалоги та репліки стають на перший погляд нез'язними і 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.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен «нової драми» розглянуто всебічно і ґрунтовно: її різновиди, специфіку конфлікту, особливості сприйняття драми, роботи яскравих представників, як-от: Г. Гауптмана, Е. Золя, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберга, А. Чехова, Б. Шоу тощо. Ці питання ретельно вивчили такі дослідники, як: В. Адмоні, А. Анікст, Д. Браун, Б. Бекерман, Е. Бенглі, Ю. Горджеладзе, О. Журчева, Б. Зінгерман, В. Лакшин, Н. Малютіна, М. Меркулова, О. Ніколенко, Л. Троцький, С. Хороб та інші. Незважаючи на досить повний огляд явища «нової драми», не всі аспекти ще вдалося розкрити й дослідити, зокрема її психологізм, де одним зі способів його творення є зображення психологічних станів персонажів.

Мета статті – дослідити особливості змалювання психологічних станів персонажа як джерело психологізму «нової драми» (на матеріалі п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім»).

Виклад основного матеріалу. Ще в давньоіндійському трактаті «Натьяшастра», своєрідному енциклопедичному зведенні про театральне мистецтво, наголошувалося на расі (естетична емоція), 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 із 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, утома, 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.

Екскурс до давньоіндійської драми, а точніше, до її теорії, є не випадковим. Саме «Натяшастра» дає змогу вповні зрозуміти значення емоції й особливості її генерування в п'єсі. Цей зважений та усвідомлений підхід до творення емоції на театральній сцені дає змогу кардинально по-новому сприйняти «нову драму», зацентувати увагу на психічних станах персонажів, 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 приводить до головної емоції, яка, урешті-решт, починає домінувати, знаходить відгук у читача/глядача, що отримує естетичне задоволення, тобто, як говориться в «Натяшастрі», стає «співзвучною серцю» («Той смисл, який співзвучний серцю, [саме] його бгава породжує расу, [і] тіло [виявляється] пронизаним нею, як сухе дерево – вогнем» [1, с. 123]). Це досягається створенням внутрішнього конфлікту морально-етичного характеру, переживання якого приводить до певних психологічних станів героїв, опис яких створює психологізм, а їхня зміна приводить 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 та глибокої особистості; від ніжної, слухняної й покірної до незалежної й сильної. У своїй книзі «Мистецтво драматургії» Ларош Еґрі називає стани Нори, які вона поступово переживає: безвідповідальність і безпечність переходять у тривогу, тривога перетікає у страх, а страх – у відчай, потім, у кульмінаційний момент, вона ціпеніє, а далі, усвідомивши становище, у якому перебуває, ухвалює рішення [див.: 2, с. 70]. Відштовхуючись від запропонованих драматургом станів головної героїні, спробуємо детальніше простежити психологічну еволюцію Нори.

Стан безвідповідальності та безтурботності. Із самого початку Нора постає як життєрадісна, весела й безтурботна. Тоді як її чоловік, адвокат Гельмер, наполягає на потребі заощаджувати (підвищену платню він отримує тільки через три місяці), Нора без вагань залишає посланцю крону за допомогу та з легкістю витрачає гроші на подарунки та 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 вириковується конфлікт, з 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. Проте, 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 із 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 чоловіку («Отож <...> я також маю чим пишатися і тішитися. Бо це я врятувала Торвальдові життя» [3, с. 107]), але й врятувала свій шлюб, коли приховала 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 Кростгада, 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 почувла його голос: «Нора. А хто там такий?

Кростгад (у дверях передпокою). Це я, фру Гельмер.

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

Почуття тривоги посилюється, коли Кростгад, знаючи, що Нора підробила підпис батька на борговому зобов'язанні, починає шантажувати її, щоби вона посприяла, щоб його залишили на службі, адже Гельмер хоче звільнити його. Тривожний стан плавно посилюється: спочатку Нора переконана у 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 у скриньці: «Лист у скриньці <...> Торвальде, Торвальде <...> Тепер нам немає рятунку!» [3, с. 144]. Це відчуття немов увиразнюється танцем Нори: напруження і знервованість посилюються ритмічністю її танцювальних рухів, які не попадають у такт музиці, де сам танець символізує життя та бажання жити: «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 переходить у 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. Прощай, Торвальде, і ти, і діти <...> (*Кидасться до передпокою*)» [3, с. 161]. Вона щиро переконана, що в цьому полягає вихід: «Якщо мене не буде на світі, то ти вільний» [3, с. 162], – згодом пояснює Нора чоловіку.

Стан оцінення. Коли ж Гельмер дочитує другого листа та розуміє, що вони врятовані (Крогстад повернув документ-зобов'язання), він відчуває радість, а Нора оцінення, бо саме в 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]. Одразу ж Нора переосмислює своє життя: «Гельмер. Норо <...> що це означає? Це твоє закам'яніле обличчя <...> // Нора. Сідай. Розмова буде довга» [3, с. 165].

Поштовхом до прозріння стає реакція чоловіка на її вчинок, точніше, реакція, яку вона так і не отримала: Нора щиро вважала, що Гельмер візьме на себе її провину, бо глибоко кохає її, як і вона його, тож, щоб цього не сталося, вона готова була накласти на себе руки, принести себе в жертву, щоби врятувати його. Проте Гельмер учинив зовсім протилежно: замість того щоб, бодай, зрозуміти вчинок дружини, він обурено звинувачує її (для нього вона лицемірка, брехунка і 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'явилися 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]).

Ухвалення рішення. І Нора бачить для себе вихід: вона твердо переконана, що все треба знов розпочати 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 цілком усвідомлює й можливі наслідки: «Я зовсім не знаю, що з мене вийде» [3, с. 171], але впевнено йде вперед. 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 [див.: 2, с. 70]. Головним рушієм внутрішнього конфлікту стає брехня, розкриття якої веде до прозріння.

Г. Ібсен був переконаний: «П'єса не закінчується з падінням завіси після п'ятої дії – справжній фінал знаходиться за її межами» [4, с. 41]. Переосмислення психології головної героїні починається після завершення п'єси з розумінням того, що Нора йде від чоловіка. Головною причиною є питання: коли ж Нора стала такою хороброю? Насправді, вона не стала, а була такою. На це вказують із самого початку незначні, здавалося б, деталі. Наприклад, знаючи, як Гельмер ставиться до витрат, вона все-

таки залишає крону посланцю, а отже, має свою думку; або, усвідомлюючи заборону чоловіка щодо солодкого, вона не відмовляє собі в мигдалевому тістечку, а значить, має своє «Я».

До того ж сила Нориного характеру також полягає в хоробрості протистояти суспільству: вона має сміливість знайти гроші, коли «дружині не позичать грошей, якщо на те нема згоди її чоловіка» [3, с. 108], чи підробляти, коли це не вважається жіночою справою («<...> все ж таки було приємно сидіти і працювати, заробляти гроші. Я почувала себе майже чоловіком» [3, с. 110]). Для неї суспільство протистоїть сім'ї, це протистояння акумулюється в опозиції *рідне – чуже*. Подивімося: «Гельмер. Норо! (*Підходить до неї і жартівливо смикає її за вухо.*) Знов у тобі легковажність бере гору. Даймо, що я сьогодні позичу тисячу крон, ти витратиш їх на свята, а в новорічний вечір мені на голову впаде черепиця з даху, і кінець».

Нора (*кладає йому руку на плече*). Ох, не кажи такого страхіття. Гельмер. А якби таке сталося, що тоді?

Нора. Якби сталося таке лихо, то мені було б байдуже, є в мене борги чи немає.

Гельмер. Ну, а людям, у яких я позичав?

Нора. Людям? Що мені до них? Вони ж чужі» [3, с. 98].

І це протистояння суспільству лише посилюється: «Гельмер. Залишити дім, чоловіка й дітей! Ти не подумала про те, що скажуть люди?

Нора. Хай кажуть, я не буду на них зважати. Я тільки знаю, що мені необхідно це зробити» [3, с. 168].

І навіть має сміливість кинути йому виклик: «Гельмер. Ти говориш, як дитина. Не розумієш суспільства, в якому живеш».

Нора. Так, не розумію. Але тепер хочу переконатися, хто має слухність – суспільство чи я» [3, с. 169].

Загроза викриття брехні, що покладена в основу сімейних стосунків, стає морально-етичною проблемою та межевою ситуацією для Нори. Внутрішній конфлікт, який будується на проблемі брехні, стає головним рушієм психологічної еволюції героїні, що і становить драматургію твору. Своєю чергою, опис психічних станів, які поступово змінюються, посилює емоційну атмосферу п'єси.

Висновки. Одним із головних джерел психологізму «нової драми» кінця XIX – початку XX ст. є зображення психологічних станів персонажів. Зокрема, у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім» детально змальовано психічний стан головної героїні Нори, де письменник настільки детально описує еволюцію її душевного стану, що читач/глядач із легкістю вловлює перехід від однієї емоції до іншої. Психологічна динаміка не лише стає рушієм сюжетної лінії й конфлікту, але змушує його переживати і 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 у психологію персонажа дає можливість досягнути істинне у творі, те, що зазвичай залишається на підтекстовому рівні.

Література:

1. Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / отв. ред. Н. Лидова. Москва: Вост. лит., 2010. С. 83–152.
2. Egri L. 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: Фоліо, 2011. 346 с.
4. Törnqvist E. Ibsen. A Doll's House. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 228 p.

Foka M. The description of the psychological states of the character as a way to the psychologism of the “new drama”

Summary. The purpose of the paper is to investigate the peculiarities of the description of the psychological states of the character as a source of psychologism of the “new drama” (based on the play “A Doll’s House” by H. Ibsen). The comparative typological method has allowed to reveal the role and functionality of emotion in the literary work in the process of analogy the category “rasa” with the psychologism of the “new drama”, and the systematic approach and elements of psychological analysis has allowed to gradually investigate the evolution of psychic states of the protagonist in the “new drama”. The category “rasa” of the Sanskrit poetics is considered, which gives a deeper understanding of the functionality of emotion in the literary work. In the “new drama”, writers focus on emotions, showing the flow of one emotion to another, leading to the main emotion, which eventually begins to dominate, finding a response from the reader/viewer. This is achieved by creating an internal conflict of moral and ethical nature, the experience of which leads to certain psychological states of the characters, the description of which produces psychologism, and their changes generate drama. The author focuses on H. Ibsen’s play “Doll House” and analyzes in detail the psychological evolution of the main character Nora: from, at first glimpse,

carefree and frivolous to a serious and deep personality; from gentle, obedient and submissive to independent and strong. The threat of exposing lies, which underlies family relationships, becomes a moral and ethical issue and a borderline situation for Nora. The internal conflict, which is based on the problem of lies, becomes the main factor of the psychological evolution of the heroine, which is the drama of the work. One of the main sources of the psychologism of the “new drama” of the late nineteenth and early twentieth centuries is the depiction of the psychological states of the characters. In particular, H. Ibsen’s play “A Doll’s House” describes closely the psychic states of the main character Nora, where the writer depicts in such detail the evolution of her psychic states that the reader/viewer easily captures the transition from one emotion to another. It is both the driving force of the plot line and the conflict and the reason of making him be emotional over and empathize, and this is the ultimate goal of art. The interpretation of literary works from the psychological perspective opens new horizons for literary studies of the “new drama” and other works, because the immersion in the psychology of the character allows to comprehend the true in the work, that usually remains in the subtextual level.

Key words: new drama, psychologism, psychic state, rasa, emotion, H. Ibsen, “Doll’s House”.