

УДК 821.112.2-2.09

DOI 10.35433/brecht.7.2021.76-88

**С. Соколовська,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)  
svetasokolovskaya21@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2335-1765

### **ЕПІЗАЦІЯ ДРАМИ: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ**

*Брехтівську епізацію драми розглянуто як прагнення бачити в п'єсі літературний твір, наділений величезним міжродовим потенціалом впливу на свідомість читача, і водночас як літературну основу вистави, стає інтелектуальною подією для глядача. Дослідження зосереджено на вивченні своєрідного мовлення епічної драми, аналізі драматургічних текстів і інтерпретації п'єс "Що той солдат, що цей" та "Добра людина із Сичуані". П'єса "Що той солдат, що цей" не відображає конкретних фактів політичного життя Веймарської республіки, але форма притчі, яку Б. Брехт використовував протягом усього творчого шляху, передбачає "ефект очуження": окрім конкретно-наочного, вона має ще узагальнений дальній план. У п'єсі "Добра людина із Сичуані" розкривається різнобарвна гамма мовленнєвого роз'єднання, диференціації, синтезування. Проблема пошуку та виявлення "замкненої" людини, знаходження цільної особистості постає не тільки як одна з граней ідеї драми, але й як основна ідея, і тема, і фабула, і колізія, тобто як основа всіх компонентів змісту і форми цього твору. Це втілюється у розвитку умовності, вільних сценічних форм, які конструюють драматургічну подію через систему метафор і асоціацій. Драма певною мірою перетворюється у вільне авторське висловлення, в якому традиційні елементи виступають як своєрідні опори рецепції та інтерпретації. Зміна "точок зору" в драматургічному тексті, тобто зміна позиції автора по відношенню до персонажів, їх слів і дій надає можливість почути "другий голос", "авторський коментар". Поетика неаристотелівської драми сприяє розмиванню жанрових меж і проникненню епічного і ліричного начал у драму і театр. Її сутність розкривається через мотиви, ритм, інтонацію, завдяки яким виникає своєрідна мелодія тексту; підвищену асоціативність слів, жестів, звуків; словесну тему, яку можна вгадати у багатьох варіаціях. Відбувається розширення традиційних драматургічних конфліктів до їх глобальних форм, з'являються персонажі, духовно відкриті співрозмовнику.*

**Ключові слова:** епічна драма, структура тексту, повтор, художня комунікація, епізація драматичного тексту.

### **EPICISATION OF DRAMA: LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES** **S. Sokolovska**

*The Brechtian epicization of drama is studied from the prospective of seeing the play as a literary work endowed with enormous intergenerational potential to influence the reader's consciousness, and at the same time as the literary basis*

of the performance that becomes an intellectual event for the audience. The research focuses on the study of the peculiar speech of the epic drama, the analysis of dramaturgical texts and the interpretation of the plays "Man Equals Man" and "The Good Person of Szechwan." The play "Man Equals Man" does not reflect the particular facts of political life in the Weimar Republic, but the form of the parable which Brecht used throughout his literary career creates "the alienation effect" (Verfremdungseffekt): apart from the concrete and visual, it also has a generalised long-range plan. The play "The Good Person of Szechwan" reveals a multi-coloured gamut of speech disconnection, differentiation, and synthesizing. The problem of searching for and revealing a "cased" person, finding a die-cast personality is not only one of the facets of the idea of the drama, but also is the main idea, theme, plot and collision, i.e. the basis of all components of the content and form of this work. This is embodied in the development of conventionality, free stage forms that construct the dramaturgical event through a system of metaphors and associations. Drama to a certain extent becomes a free authorial expression, in which traditional elements act as a kind of pillars of reception and interpretation. Changing "points of view" in a dramaturgical text, that is, changing the author's attitude in relation to the characters, their words and actions makes it possible to hear the "second voice", the "author's comment". The poetics of non-Aristotelian drama contributes to the fusion of genre boundaries and the penetration of epic and lyrical principles into drama and theatre. Its essence is revealed through motifs, rhythm, intonation, which contribute to creation of the melody of the text itself; increased associativity of words, gestures, sounds; a verbal theme that can be guessed in many variations. The traditional dramaturgical conflicts are extended to their global forms, the spiritually open to the interlocutor characters appear.

**Key words:** epic drama, text structure, repetition, artistic communication, epicization of the text of drama.

### **EPISIERUNG VON DRAMA: SPRACHLICHE UND STILISCHE MERKMALE** **S. Sokolovska**

Die Brechtsche Episierung des Dramas wird unter der Perspektive untersucht, das Stück als literarisches Werk zu sehen, das mit einem enormen gattungsübergreifenden Potenzial ausgestattet ist, das Bewusstsein des Lesers zu beeinflussen, und gleichzeitig als literarische Grundlage der Aufführung, die für das Publikum zu einem intellektuellen Ereignis fungiert. Die Forschung konzentriert sich auf die Eigenartigkeit der Sprache des epischen Dramas, die Analyse dramaturgischer Texte und die Interpretation der Stücke „Mann ist Mann“ und „Der gute Mensch von Sezuan“. Das Stück „Mensch ist Mann“ spiegelt nicht die besonderen Gegebenheiten des politischen Lebens in der Weimarer Republik wider, sondern bietet die Form der Parabel dar, die Brecht während seiner gesamten literarischen Laufbahn verwendet hat, und erzeugt „den Verfremdungseffekt“: neben dem Konkreten und Visuellen, es hat auch einen verallgemeinerten langfristigen Plan. Das Theaterstück „Der gute Mensch von Sezuan“ offenbart eine vielfarbige Skala von Sprachtrennung, Differenzierung und Synthetisierung. Das Problem des Suchens und Enthüllens einer „verkleideten“ Person, des Findens einer einheitlichen Persönlichkeit, ist nicht nur eine der Facetten der Idee des Dramas, sondern ist auch die Hauptidee, das Thema, die Handlung und die Kollision, d.h., die Grundlage aller Bestandteile des Inhalts und der Form dieses Werks. Dies verkörpert sich in der Herausbildung von Fiktionalität, freien Bühnenformen, die das dramaturgische

*Geschehen durch ein System von Metaphern und Assoziationen konstruieren. Drama wird gewissermaßen zu einem freien auktorialen Ausdruck, in dem traditionelle Elemente als eine Art Rezeptions- und Interpretationssäule fungieren. Der Wechsel der „Standpunkte“ in einem dramaturgischen Text, also die Veränderung der Haltung des Autors gegenüber den Figuren, ihren Worten und Handlungen, ermöglicht es, die „zweite Stimme“, den „Kommentar des Autors“, zu hören. Die Poetik des nicht-aristotelischen Dramas trägt zur Verschmelzung von Gattungsgrenzen und zur Durchdringung epischer und lyrischer Prinzipien in Drama und Theater bei. Seine Essenz wird durch Motive, Rhythmus und Intonation offenbart, die zur Entstehung der Melodie des Textes beitragen; erhöhte Assoziativität von Wörtern, Gesten, Geräuschen; ein verbales Thema, das in vielen Variationen erraten werden kann. Die traditionellen dramaturgischen Konflikte werden zu ihren globalen Formen erweitert, es die erscheinen Charaktere, die offen zum geistigen Gespräch sind.*

*Schlüsselwörter: episches Drama, Textstruktur, Wiederholung, künstlerische Kommunikation, Episierung des dramatischen Textes.*

**Постановка наукової проблеми.** У ХХ столітті епічна драма Б. Брехта відобразила процес становлення нового художнього мислення, яке враховує проблему існування не тільки окремих індивідів, але й людської спільноти у цілому. ХХ століття надало багато можливостей для розвитку епічної драми, оскільки світ, який створювався наново, вимагав від драматургії вироблення нових форм, що відображали це становлення. Епічна драма, як зазначає О. Чирков, є "частиною загального процесу, в основі якого – прагнення художників використати все різноманіття художніх можливостей літератури для найбільш повного відтворення об'єктивної картини буття" [12, с. 7].

Розглядаючи авторські моделі епічної драми у російській літературі ХХ століття, В. Головчинер стверджує, що у центрі уваги автора епічної драми опиняються проблеми самосвідомості, співіснування людей у соціумі, що визначає особливий тип героя у ній, поліфонічну структуру дії та вільне освоєння простору й часу [7: 41].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Класичні закони драми були сформульовані Аристотелем у "Поетиці" і протягом тривалого часу залишалися продуктивними, визначивши, у першу чергу, жанровий канон трагедії та драми як роду літератури певного історичного періоду. За класичним визначенням драма повинна зображати "наслідування закінченій та цілій дії", в основі якої лежить одна фабула, "перипетії долі головного героя". Проте вже у часи Аристотеля існувала трагедія з "епісодичною фабулою" та "епічним складом", яка розвивала можливості драми за іншими законами [12: 80].

Особливістю сучасного етапу філологічного дослідження тексту є посилення його комунікативної спрямованості: текст вивчають як форму комунікації з позиції діалогу автора та читача. Лінгвістичний аналіз виступає складовою частиною комплексного дослідження тексту, оскільки зміст і мовна форма твору утворюють діалектичну єдність. Як зазначає Н. Болотнова, лінгвістичний аналіз художнього тексту є основою для його літературознавчого вивчення. При цьому важливо не забувати про триаду "слово – образ – ідея", адже не можна від аналізу слова переходити до інтерпретації ідеї твору, тому що слово – це форма образу, а образ – форма вираження ідеї [3: 38].

Комунікативний підхід до тексту у працях М. Алефіренка, Л. Бабенко, Л. Белехової, Н. Болотнової, М. Брандес, О. Воробійової, М. Кожиної, В. Кухаренко, А. Науменка розширює уявлення про нього, його властивості, одиниці й категорії, його структуру, семантику, прагматику. Прикметною рисою праць з теорії драми Б. Асмута, Н. Астрахан, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, В. Головчинер, О. Журчевої, Л. Закалюжного, Т. Ірмера, О. Кубрякової, К. Лаудан, Г.-Т. Лемана, М. Ліпісівського, Н. Малютіної, М. Пфістера, Л. Синявської, П. Сонді, Л. Федоренко, Б. Хаас, В. Халізева, О. Чиркова є прагнення осмислити не лише нові експериментальні явища, а й простежити розвиток існуючих концепцій у драматургії.

**Мета дослідження** полягає у вивченні своєрідного мовлення епічної драми, аналізі драматургічних текстів і інтерпретації п'єс "Що той солдат, що цей" та "Добра людина із Сичуані". Увагу зосереджено на коментуючих прийомах, завдяки яким автор отримує можливість будь-коли "втручатися" в художню дію і безпосередньо, тобто експліцитно (а не лише через художній образ, тобто імпліцитно) давати свою оцінку зображеним подіям, підсумовувати та коментувати їх, спонукаючи тим самим глядача або читача до аналітичного сприйняття тексту.

Художнє мовлення за Б. Брехтом не може бути спрямованим лише в один бік: від автора до глядача або читача. Драматург наполегливо шукає засоби зворотного напрямку: від адресата до адресанта. Саме тому він вдається до недомовленості, що "дає можливість не розжовувати драматургічний м'якуш, щоб глядач міг його проковтнути без щонайменших зусиль, а організовує художній простір драматичних творів таким чином, щоб у них обов'язково залишалася вільна територія і для самостійної інтелектуальної діяльності глядача" [4: 30].

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Аналіз художнього тексту зумовлений прагненням цілісного розгляду літературного твору, культурної епохи, людської культури в її єдності, специфікою гуманітарного знання. На важливості розрізнення аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної (синтетичної) моделі літературного твору наголошує Н. Астрахан [1: 148]. На її думку, поняття "аналіз" доцільно вживати лише щодо художнього тексту як матеріального чинника літературного твору. А щодо літературного твору як результату синтезуючої діяльності реципієнта можливо вживати лише термін "інтерпретація" [1: 143].

Інтерпретація даних наукового аналізу, без якої аналіз буде позбавленим сенсу, виходить за його межі. Протиставлення аналітичних і синтетичних (інтерпретаційних) операцій у процесі наукового осягнення літературного твору корелюють з виокремленим В. Тюпою протиставленням системності і цілісності, що "не можуть бути ототоженні, становлячи два різні аспекти одного явища, виступають як фундаментальні моменти загальної організації дійсності і взаємодоповнюють одна одну в їх корінному протиріччі" [11: 16]. Отже, аналіз художнього тексту можливий унаслідок системності тексту. Інтерпретація, її синтетичний характер зумовлюється цілісністю літературного твору. Разом вони моделюють системність і цілісність дійсності в художньому творі. Перехід від аналізу до інтерпретації є, за словами Н. Астрахан, "якісним стрибком у процесі пізнання літературного твору" [1: 146].

Під час аналізу художнього тексту на особливу увагу заслуговує його композиція як "система з'єднання" всіх його елементів. Н. Ніколіна підкреслює необхідність розмежування зовнішньої композиції

(архітектоніки) і внутрішньої. Якщо внутрішня (змістовна) композиція визначається насамперед системою образів-характерів, особливостями конфлікту та своєрідністю сюжету, то зовнішня композиція – це членування тексту, який характеризується безперервністю, на дискретні одиниці [10: 46].

В особливостях архітектоніки тексту виявляється його найважливіша ознака – зв'язність. Інтерес до цієї категорії пов'язаний із її здатністю, виражаючи суть художнього твору, об'єднувати його композиційно-структурні та мовні (стилістичні) особливості в нерозривну єдність. Виділені в результаті членування відрізки (частини) тексту співвідносяться один з одним, з'єднуються на основі загальних елементів. Розрізняють два види зв'язності: когезію і когерентність (терміни запропоновані австрійським лінгвістом В. Дресслером). За В. Дресслером, когезія, або локальна зв'язність, – зв'язність лінійного типу, яка виражається формально, переважно мовними засобами. Когерентність, або глобальну зв'язність, дослідник трактує як зв'язність нелінійного типу, яка об'єднує елементи різних рівнів тексту [15: 28]. У концепції тексту Н. Болотнової під категорією зв'язності розуміється основна ознака тексту, сутність якої полягає в міжзнаковій взаємодії. Ця взаємодія визначає цілісність мовного повідомлення, вона зумовлена авторським задумом та особливостями мовної системи [3: 147].

Для композиції багатьох п'єс Б. Брехта характерним є принцип лейтмотиву, коли певний мотив, виникнувши одного разу, повторюється потім багато разів, виступаючи при цьому кожного разу в новому варіанті, нових обрисах, нових сполученнях з іншими мотивами.

Зазначений принцип лежить в основі першої п'єси-притчі Б. Брехта "Що той солдат, що цей" (1926). У п'єсі взаємодіють наскрізні повтори, характерні для твору загалом (*Verwandlung, Krieg, Armee, Gefahr*), повтори, пов'язані з окремими темами (*die menschliche Natur, Persönlichkeit, Elefantengeschäft, Verbrecher*), повтори-лейтмотиви, які характеризують персонажів (*das schwerfälligste Tier der Tierwelt, Tiger von Kilkoa, der menschliche Taifun, ein Mann, der nicht nein sagen kann, eine schwache Frau, er hat einen unnatürlichen Geruchssinn, er riecht Verbrechen*).

Дія комедії (за авторським визначенням) розгортається в індійському порту Кількоа, проте ні вигадана назва порту, ні зазначений автором жанр твору не завуальовують змісту п'єси. Місця, країни, де відбуваються події в п'єсах Брехта, – умовні, що не прив'язує глядача до місця подій і дає змогу йому досить легко абстрагуватися й провести паралелі з реаліями, які особисто йому, глядачеві, знайомі значно краще, ніж зображені на сцені. Брехт, щоразу переміщуючись у часі та просторі, розповідає про людину, суспільство та людство взагалі, але в центрі уваги – проблеми сучасного йому суспільства. Позаісторичне звучання притчі передбачає виникнення асоціацій між зображеними подіями та конкретними історичними моментами в житті суспільства [5: 98].

Х. Фатер характеризує повтор як спосіб організації симетричних структур, гармонійних вертикалей тексту, його особливої "геометрії". Говорячи про повтор як основу симетричної побудови художнього тексту, дослідник зазначає: "Картина відбору, розподілу та співвідношення різних морфологічних класів і синтаксичних конструкцій здатна здивувати спостерігача несподіваними симетричними розміщеннями, пропорційними побудовами, майстерними накопиченнями еквівалентних форм і

яскравими контрастами" [16: 40]. Так побудована центральна сцена п'єси – сонг, який спростовує афоризм "що той солдат, що цей":

1) "**Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.**

*Und das ist etwas, was **jeder behaupten** kann.*

*Aber **Herr Bertolt Brecht beweist** auch dann*

*Daß man mit einem **Menschen** beliebig viel  
machen kann.*

*Hier wird heute abend ein **Mensch** wie ein **Auto**  
**ummontiert***

*Ohne daß er irgend etwas dabei verliert."*

2) "**Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden Boden,**  
*auf dem Sie stehen*

*Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen*

*Und werden schon **merken** bei dem Packer Galy Gay*

*Daß das **Leben auf Erden** gefährlich sei" [13: 147].*

Виділені частини сонгу (перша й остання) зближуються на основі спільних значень, які виражають слова з семами *Persönlichkeit (Mensch Mann, Herr), Denken (behaupten, beweisen, hoffen, merken), Leben (Boden, Leben auf Erden)*. Ці семантичні ряди обрамляють сонг, який характеризується кільцевою композицією, і протиставляються семантичному комплексу *Mechanismus (Auto, ummontieren)*. Таким чином, Б. Брехт "очужує" твердження про взаємозамінність людей, говорить про неповторність кожної особистості й відносність тиску на неї середовища. Драматург експериментує з героями, фабула є низкою експериментів, репліки – не стільки спілкування персонажів, скільки демонстрація їхньої імовірної поведінки, а потім "очуження" цієї поведінки.

Особливе місце у драматургії, яка шукає нові форми для вираження "потенційної людини", займає філософська драма-казка, драма-притча "Добра людина із Сичуані" (1941). Підтвердженням аксіом відкритої драми постає органічне поєднання в лінгвістичній тканині цієї п'єси різних форм висловлювання: поряд з головною драматичною формою, яка представлена традиційно діалогами та монологами персонажів, важливе місце займають епічна (у вигляді коментуючих ремарок перед початком кожної сцени та між репліками дійових осіб) і лірична або, точніше, ліро-епічна форма, остання з яких втілена у сонгах.

З іншого боку, як зазначає А. Науменко, аксіоматика неаристотелівської драматургії не дозволяє зрозуміти у Брехта одну сцену, один епізод, одну фразу, інколи навіть одне слово без їх відповідного оточення, тобто без розуміння змістовної залежності одиниць художнього тексту, з'єднаних за принципом монтажу (коментування однієї одиниці іншою) [9: 251].

Виділений, акцентований елемент художнього образу націлений у Брехта на спонукання глядача до дискусії, до роздумів не лише про долю людини і світу, в якому вона живе, але й про місце людини в світі [4: 15]. Так, у першій дії ми бачимо невелику тютюнову крамницю, яку щойно придбала Шен Те. Боги нагородили бідну дівчину за її доброту, дали їй гроші. Дізнавшись про "дар божій", знайомі та незнайомі бідняки заповнюють крамницю, вимагаючи притулку і допомоги, адже самі боги визнали її "доброю людиною". Допомоги вимагає і колишня власниця крамниці Шін, тому вона дуже ревниво ставиться до нових постояльців:

*"DIE SHIN: Was sind denn das für welche?*

*SHEN TE: Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten  
Wirtsleute. Zum Publikum: Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf*

*die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, dass ich jetzt Nein sage. Sie sind arm*" [14: 202].

Слова Шен Те явно розшаровуються: перша фраза – "нормальна" репліка, відповідь Шін, решта – звернення до публіки, яке також складається з двох частин. Фраза *"Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt"* хоча і звернена до публіки, але ще тісно зв'язана з діалогом. Від попередньої, суто інформаційної діалогічної репліки вона відрізняється більшою напругою: тут Шен Те не просто говорить про своє життя у минулому, а й згадує, розповідає про тяжке минуле, про поганих людей. В її спогадах є і біль, і осуд. Останні фрази ще більш відірвані від діалогу, вони мають вже узагальнено моралізаторське, позбавлене особистого, емоційного забарвлення звучання. У цій частині слова Шен Те – це перша репетиція тієї ролі "Доброї людини із Сичуані", яку поклали на неї боги.

*"SHEN TE: Euer einstiger Befehl*

*Gut zu sein und doch zu leben*

*Zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften"* [14: 291].

"Перевтілення" починається з прологу, із зустрічі з богами, ще до появи Шуї Та. Саме тут Шен Те вдягає першу маску, маску Доброї людини. Отже, першу роль, роль Доброї людини, визначено і прийнято. Прийнято добровільно і радісно, тому що Шен Те завжди хотіла бути доброю, завжди хотіла жити за заповідями, вона готова забути, що крім цих бажань у неї є інші почуття, інші потреби. Саме тому перша маска, маска Доброї людини, виявляється такою щільною, її важко відокремити від справжньої Шен Те.

Вже у першому діалозі з богами все, що говорить справжня Шен Те – її розповідь про своє порочне життя, про свої сумніви, про страх перед запропонованою роллю, – ніби відсунуто, закрито словами про те, якою вона хотіла б себе бачити і якою б хотіли її бачити її мудрі співрозмовники. Справжня Шен Те відступає на задній план перед майбутньою:

*"SHEN TE: Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einen Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles?"* [14: 200].

Проте боги не дають відповіді на питання справжньої Шен Те. Шен Те говорить, що вона не добра, а боги розчулюються через сумніви доброї людини. Шен Те схвильована, вона не знає, як прожити, а боги радять їй залишатися доброю. Вони ведуть начебто частковий діалог: співрозмовники враховують, реагують лише на окремі висловлювання, адже місія богів розуміється людиною зовсім не так, як розуміють її самі боги. Боги хочуть, щоб візит до Сичуані допоміг їм зберегти існуючий стан речей і за допомогою покірних добрих людей утвердити себе. Водонос Ван чекає допомоги від богів і хоче, щоб їхній візит допоміг добрим людям змінити і покращити своє життя. Сповнене гострою, хоча і не відразу усвідомленою самими персонажами, конфліктністю співвідношення божественного і людського, людини під маскою і людини справжньої, людини, яка говорить "за роллю" і людини, яка виражає саму себе, і складає зав'язку п'єси.

Л. Бабенко вказує на те, що дивовижні симетричні конфігурації можуть утворювати слова повнозначні й службові, повтори тропів, словосполучення, асоціативні зв'язки слів. Основа їх конфігурації – симетрія, тобто відношення відносної еквівалентності, і додатковість – обмеження різноманітності антиномічними співвідношеннями (відношеннями взаємовиключення, контрасту, протиставлення) [2: 268]. Так, у тексті п'єси

взаємодіють ряди лексичних одиниць із семами *Leute, Obdach, das Gute, dunkel, hell, Zweifel, Götter, Herren, Hoffnung, das Böse*, утворюючи семантичні опозиції *Leute – Götter, Hoffnung – Zweifel, das Gute – das Böse, leicht – schwer, hell – dunkel*. Ці опозиції формуються вже на початку п'єси:

1) "WANG: *Diese haben einen brutalen Ausdruck wie **Leute**, die viel prügeln, und das haben die **Götter** nicht nötig. Aber dort, diese drei! Mit denen sieht es schon ganz anders aus.*"

2) "DER ERSTE GOTT: *Haben es die Leute hier sehr **schwer**?*

WANG: *Die **guten** schon.*

DER ERSTE GOTT: *Du auch?*

WANG: *Ich weiß, was ihr meint. Ich bin nicht **gut**. Aber ich habe es auch nicht **leicht**.*"

3) "*Es wird **dunkel** und wieder **hell**. In der Morgendämmerung treten die Götter wieder aus der Tür, geführt von Shen Te, die ihnen mit einer **Lampe leuchtet**" [14: 193-195].*

В одиницях, які входять до протиставлених один одному рядів, актуалізуються периферійні й асоціативні семи, їх семантика поступово ускладнюється та збагачується. У фіналі п'єси домінують слова із семами *Not, Elend, Verzweiflung, Unrecht, Bosheit*. Винесені в сильну позицію тексту, вони виконують у п'єсі функцію "відмички" до ідейного змісту твору: щоб відстояти себе в злому, ворожому людині світі, доводиться користуватися його ж засобами – такою є діалектика добра і зла в суспільстві соціальної несправедливості. Для того, щоб вижити, добрій Шен Те доводиться час від часу перетворюватися в злого кузена Шуї Та, тому що доброту всі хочуть егоїстично використати. У Шен Те та Шуї Та за велінням серця й під тиском обставин матеріалізується суперечлива логіка людської поведінки, яку Брехт зображував у своїх творах.

У такий спосіб аналіз тексту наближає нас до осягнення авторської інтерпретаційної моделі п'єси. Ця модель, підкреслює Н. Астрахан, "з'являється в тексті готовою, реалізованою автором, вона узгоджена з іншими елементами художньої форми, є своєрідним натяком на можливості інтерпретації, підказкою, яку дає автор читачеві, програмуючи стратегію його інтерпретаційних дій" [1: 147].

Елементом художньої форми, виокремленим у процесі аналізу, виступає повтор, який має синтетичний характер і здатність відображати ціле твору. Розмірковуючи про смисл повторюваності, Ю. Лотман зазначає, що будь-які типи повторів є основою структури й уже внаслідок здатності до організації структури стають явищами смислу [8: 125]. Оскільки структура художнього тексту здатна до деавтоматизації, вона сама може стати носієм інформації. На думку Ю. Лотмана, форма тексту здатна виражати певні приховані значення, які належать до твору поряд із комплексом семантики окремих лексичних і граматичних показників [8: 131].

Синтаксичний паралелізм, посилений лексичним повтором, збільшує зображувані епізоди, представляє знайомі явища по-іншому, змушує придивитися до них, щоб виявити приховану сутність, непомітну за звичними ознаками. Цей принцип зображення характерів і явищ пов'язаний у Б. Брехта також і з використанням фабули. Остання складається не з послідовно з'єднаних частин, які плавно переходять одна в іншу, а зі свідомо протиставлених фрагментів, що підкреслюють життєві протиріччя. Регулярно повторювані одиниці послідовно розширюють свою семантику, вони слугують не тільки фактором зв'язності, а й засобом створення цілості тексту як його змістовної якості, адже текст як ціле не



дорівнює сумі значень його елементів, він завжди більший за суму смислів тих частин, із яких будується.

Б. Брехт будує сюжет п'єси як серію експериментів: зіштовхує природні людські почуття з законами суспільства і наочно демонструє їхню несумісність. Конфлікт виступає поштовхом своєрідних процесів мовленнєвого роз'єднання та синтезування, з яких народжуються форми, сповнені великою змістовною значущістю, здатні впливати певною мірою на семантику твору, тобто виконувати конкретні текстотвірні функції. Такі функції стосуються не тільки змістовної площини тексту драми, а і його структури взагалі. Мова йде про віршовані тексти і сонги, в яких поєднані якості як ліричного, так і драматичного тексту, котрі, хоча і знаходяться у деякому протистоянні за мовленнєво-жанровою приналежністю, та все ж таки співіснують і взаємодіють у ньому водночас, утворюючи нову форму художнього мовлення у драмі [6: 266].

У "Добрій людині із Сичуані" віршовані тексти і сонги по-різному введені у драму. Віршовані звернення до публіки містять елементи, які взаємодіють із текстовим цілим драми таким чином, що доповнюють, продовжують та коментують його. Ця форма є особливо характерною для першого акту драми, де мова Шен Те ще не ускладнена елементами мови її двійника. У другому акті вперше з'являється злий Шуї Та, тобто Шен Те вдягає другу маску. На відміну від маски Доброї людини, яку вона прийняла добровільно, яка відповідала її власним прагненням, роль Шуї Та, з одного боку, нав'язана їй силою неблаганних обставин, а з іншого – прийнята з холодною безстрасністю як роль, що вимагає майстерного виконання. У сценах із Шуї Та йде напружений драматичний діалог. Кожна репліка викликає реакцію-відповідь, реалізується у вчинок, дію. Між усіма персонажами настає повне взаєморозуміння: всі вони через ту чи іншу причину зацікавлені у крамниці Шен Те, у її грошах.

Проте весь конфлікт, вся суть дії, всі її перипетії – у спробах бути самою собою, скинути маски і знайти людську цілісність. У "своїх" формах мовлення Шен Те вперше виступає у третьому акті – кульмінаційній сцені зустрічі Шен Те з Суном, колишнім пілотом, а тепер зневіреним безробітним, який збирається повіситися у міському парку:

*"SUN: Warum willst du mich eigentlich vom Ast schneiden, Schwester?"*

*SHEN TE: Ich bin erschrocken. Sicher wollten Sie es nur tun: weil der Abend so trüb ist. Zum Publikum:*

*In unserem Lande*

*Dürfte es trübe Abende nicht geben*

*Auch hohe Brücken über die Flüsse*

*Selbst die Stund zwischen Nacht und Morgen*

*Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.*

*Denn angesichts des Elends*

*Genügt ein Weniges*

*Und die Menschen werfen*

*Das unerträgliche Leben fort" [14: 223].*

Відповідь Шен Те на поставлене Суном питання можна лише умовно назвати відповіддю, адже вона переводить розмову в іншу площину, абстрагуючись від конкретної ситуації і звертаючись до публіки. Проте ця ніби цілком перенесена з першого акту мовна структура є принципово іншою, тому що не "добра сестра", яка вийняла із зашморгу нещасного, а вперше в житті закохана Шен Те говорить і діє тут. Не жалість до бідною людини, а захоплення відважним пілотом, бажання проникнути, зрозуміти

поезію його професії виражає її мова. Звідси – мовлення, яке суперечить обом маскам:

*"SUN: Weißt du, was ein Flieger ist?"*

*SHEN TE: Ja, in einem Teehaushabe ich Flieger gesehen.*

*SUN: Nein, du hast keine gesehen. Vielleicht ein paar windige Dummköpfe mit Lederhelmen, Burschen ohne Gehör für Motore und ohne Gefühl für eine Maschine... Ich aber bin ein Flieger. Und doch bin ich der größte Dummkopf, denn ich habe alle Bücher über die Fliegerei gelesen auf der Schule in Peking. Aber eine Seite eines Buchs habe ich nicht gelesen und auf dieser Seite stand, dass keine Flieger mehr gebraucht werden. Und so bin ich ein Flieger ohne Flugzeug geworden, ein Postflieger ohne Post. Aber was das bedeutet, das kannst du nicht verstehen.*

*SHEN TE: Ich glaube, ich verstehe es doch.*

*SUN: Nein, ich sage dir ja, du kannst es nicht verstehen, also kannst du es nicht verstehen.*

*SHEN TE (halb lachend, halb weinend): Als Kinder hatten wir einen Kranich mit einem lahmen Flügel. Er war freundlich zu uns und trug uns keinen Spaß nach uns stolzierte hinter uns drein, schreiend, dass wir nicht zu schnell für ihn liefen. Aber im Herbst und im Frühjahr, wenn die großen Schwärme über das Dorf zogen, wurde er sehr unruhig, und ich verstand ihn gut" [14: 222].*

Останні слова Шен Те начебто також далекі від діалогу, не менше ніж віршовані сентенції. Проте у розповіді про журавля немає Доброї людини, а є справжня Шен Те. В цій розповіді невіддільно злилися думки та емоції, глибина і безпосередність, особисті переживання і узагальнення, спогади, зверненість у минуле та гострота сприйняття теперішнього, розповідь і діалог. Такі мовленнєві форми, що характеризуються синкретичним комплексом лексичних, синтаксичних та аналітичних особливостей, належать до мовностилістичних засобів епізації драми:

*"SHEN TE (eifrig): Es gibt noch freundliche Menschen, trotz des großen Elends. Als ich klein war, fiel ich einmal mit einer Last Reisig hin. Ein alter Mann hob mich auf und gab mir sogar einen Käsch. Daran habe ich mich oft erinnert. Besonders die wenig zu essen haben, geben gern ab. Wahrscheinlich zeigen die Menschen einfach gern, was sie können, und womit könnten sie es besser zeigen, als indem sie freundlich sind? Bosheit ist bloß eine Art Ungeschicklichkeit" [14: 224].*

Ми бачимо знову спогади, розповідь не можна відокремити від почуттів і думок, народжених моментом. Мова йде про доброту, але це не абстрактна доброта Доброї людини, а підтвержені особистим досвідом переконання: доброта – це здатність робити щось корисне, потрібне. Минуле і теперішнє злиті нерозривно. Почуття до однієї людини змушують по-новому бачити інших. Взагалі спогади, відштовхування від минулого – обов'язковий елемент монологів справжньої Шен Те.

Аналітичне моделювання художнього тексту дозволяє здійснити інтерпретацію літературного твору, "перехід до синтетичного коду автора", адже смисл літературного твору розкривається лише в процесі сприйняття його читацькою свідомістю, в процесі естетичної комунікації [1: 159].

Б. Брехт намагається повернути театру його первозданну театральність, перебільшення, умовність, ритм і музику драматургічного тексту, втілені у віршованій мові, тобто первісний, початковий синкретизм драми як роду. Водночас Б. Брехт захоплений естрадно-драматичними виставами кабаре, віртуозністю малої форми з її афористичністю, зв'язком із музикою, танцем, пластикою. Він шукає свою особливу художню мову, смислом якої було б максимально повне вираження авторської позиції і авторської свідомості.

Особливістю брехтівської образності можна назвати своєрідну матеріалізацію, навіть персоніфікацію слів і ідей, оскільки з'являється не просто слово, а слово-образ як одиниця його драматургії. Це одна з причин, яка спонукає абсолютно особливим чином розташовувати події і персонажів у просторово-часових координатах, визначає особливий тип відображення історичного часу і простору, створює своєрідну символічну структуру образів, які на кшталт системи мотивів і лейтмотивів у поезії, не лише пронизують весь текст п'єси, оформляючи у такий спосіб її поетику, а й стають однією із найважливіших форм вираження авторської свідомості у драмі.

Б. Брехт зображує цілий ряд епізодів, фрагментів, велику кількість осіб різного соціального стану, віку, різного морального потенціалу, висвітлюючи кожен лише на певний момент. Лінія дії переривається введенням нових персонажів, контрастних за своєю естетичною домінантою епізодів. При цьому кожен епізод є відносно самостійною п'єсою у мініатюрі, але їх швидка зміна не дає глядачам забути, що перед ними спеціально створена конструкція, яка дозволяє з найбільшою ясністю осмислити те у житті, що часто не помічається за другорядним. Другорядне тут відкинуто. І стики між епізодами стають не менш важливими ніж самі епізоди: вони створюють відчуття епічної незавершеності, розгорнутості людських історій і всього зображеного життя взагалі за межами сцени [7: 78].

Фрагментарна, епізодична композиція робить епічну драму вільною, динамічною, дозволяє змішувати плани, ракурси, працювати на контрастах, відтворювати доступні епосу складність та різноманітність дійсності, що надзвичайно швидко змінюється. Лексичні компоненти постають в прагматично та естетично ефективному комбінуванні нейтральної лексики із засобами символізації і концептуалізації, створюючи панорамний і, водночас, глибинний, часово колоритний і притчовий опис. Заплановані паузи на стиках епізодів, руйнуючи ілюзію життя, передбачають можливість повернення назад, виділення окремих елементів, їх порівняння.

**Висновки й перспективи дослідження.** Аналіз художнього тексту дозволив виявити систему мовностилістичних засобів, конфігурація та позиція яких визначають особливості його композиції. Це повтори мовних засобів, мотивів, ситуацій, образів. Основним прийомом, який визначає структуру тексту, є принцип лейтмотиву. У формотворенні тексту, який здійснюється за допомогою повторів, відбувається дещо відмінне від звичайного мовного процесу передачі значень: замість послідовного в часі ланцюга сигналів із певною інформацією виникає складно побудований сигнал, який має просторову природу – повернення до вже сприйнятого. При цьому з'ясовується, що колись сприйняті за загальними законами мовних значень ряди словесних сигналів та окремі слова при другому (не лінійно-мовленнєвому, а структурно-художньому) сприйнятті набувають нового смислу.

Не можна не помітити збільшення авторської активності у драмі Б. Брехта. Драматургом переосмислюються формальні жанрові канони, поряд із епічним посилюється і ліричне начало. Перспективним у цьому стосунку є дослідження різноманітних форм авторської присутності, способів коментування сценічної події за рахунок епізації драматургічного слова.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
2. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Практикум. М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2003. 400 с.
3. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2009. 520 с.
4. Брехт Б. Три епічні драми. Укладач О.С. Чирков. Житомир : Полісся, 2010. 296 с.
5. Веремчук Ю. В. П'єса-притча в системі жанрів епічної драматургії. *Вісник ЖДУ імені Івана Франка*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2006. Випуск 26. С. 97-99.
6. Возненко Н.В. Лінгвопоетика сонгів Б.Брехта. *Південний архів. Філологічні науки* : Збірник наукових праць. Херсон : Вид-во ХДПУ. 2002. Випуск XVI. С. 265-268.
7. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск : Изд-во ТГУ, 2007. 320 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве: Авторский сборник. СПб. : Искусство – СПб, 2005. 752 с.
9. Науменко А .М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики). Вінниця : Нова книга, 2005. 416 с.
10. Николина Н. А. Филологический анализ текста : Учеб. Пособие. М. : Изд. центр "Академия", 2003. 256 с.
11. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2006. 336 с.
12. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). К. : Вища школа, 1989. 160 с.
13. Brecht B. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1978. 1003 S.
14. Brecht B. Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. 780 S.
15. Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen : Niemeyer, 1981. 180 S.
16. Vater H. Einführung in die Textlinguistik. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. 220 S.

## REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrahan N. I. (2014). Butya literaturnogo tvoruu. Analitichne ta interpretacijne modelyuvanya [The Reality of a Literary Work. Analytical and Interpretive Modeling] : monographiya. Kyiv : Akademvydav. 432 p. [in Ukrainian].
2. Babenko L. G. (2003). Filologicheskiiy analiz teksta. Praktikum. M. [Philological Analysis of the Text. Workshop. M.] : Akademicheskiiy Proekt. Ekaterinburg : Delovaya kniga. 400 p. [in Russian].
3. Bolotnova N. S. (2009). Filologicheskiiy analiz teksta : ucheb. posobie. M. [Philological Analysis of the Text. Tutorial. M.] : Flinta. Nauka. 520 p. [in Russian].
4. Breht B. (2010). Try epichni dramy. Ukladach O.S. Chyrkov [Three Epic Dramas. Compiled by O.S. Chirkov] : Polissia. 296 p. [in Ukrainian].

5. Veremchuk Yu. V. (2006). Piesa-prytcha v systemi zhanriv epichnoi dramaturhii. Visnyk ZhDU imeni Ivana Franka [A Parable Play in the System of Genres of Epic Drama. Bulletin of the Zhytomyr Ivan Franko State University] : Vypusk 26 : Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. 97-99 p. [in Ukrainian].
6. Voznenko N.V. (2002). Linhvopoetyka sonhiv B. Brekhta. Pivdennyi arkhiv. Filolohichni nauky [Linguopoetics of Brecht's Songs. Southern Archive. Philological Sciences] : Vypusk XVI : Zbirnyk naukovykh prats. Kherson : Vyd-vo KhDPU. 265-268 p. [in Ukrainian].
7. Holovchyner V. E. (2007). Epicheskaya drama v russkoy literature XX veka [Epic Drama in Russian Literature of the 20th Century] : Tomsk : Izd-vo TGU. 320 p. [in Russian].
8. Lotman Yu. M. (2005). Ob iskusstve: Avtorskiy sbornik. SPb. [About Art: Author's Collection. SPB] : Iskusstvo – SPB. 752 p. [in Russian].
9. Naumenko A .M. (2005). Filolohichniy analiz tekstu (osnovy linhvopoetyky) [Philological Analysis of the Text (Basics of Linguopoetics)] : Vinnytsia : Nova knyha. 416 p. [in Ukrainian].
10. Nikolina N. A. (2003). Filologicheskyy analiz teksta : ucheb. posobie. M. [Philological Analysis of the Text. Tutorial. M.] : Izd. tsentr "Akademiya". 256 p. [in Russian].
11. Tyupa V. I. (2006). Analiz hudozhestvennogo teksta. M. [Analysis of Literary Text. M.] : Akademiya. 336 p. [in Russian].
12. Chirkov A. S. (1989). Epicheskaya drama (problemy teorii i poetiki). K. [Epic Drama (Issues of Theory and Poetics). K.] : Vyshcha shkola. 160 p. [in Russian].
13. Brecht B. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1978. 1003 S. [in German].
14. Brecht B. Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. 780 S. [in German].
15. Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen : Niemeyer, 1981. 180 S. [in German].
16. Vater H. Einführung in die Textlinguistik. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. 220 S. [in German].