

**Література:**

1. Арутюнова Н. Д. Метонимия / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 300–301.
2. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Русский язык, 1980.
3. Коллингвуд Дж. Управление эмоциями с помощью НЛП [Электронный ресурс] / Дж. Коллингвуд // Document HTML. – <http://www.futura.aic.net.au/~slands/inspiritive>
4. Лут К. Метонимия : когнитивный взгляд на традиционный феномен. [Электронный ресурс] / К. Лут. – Режим доступа : [http://eir.zntu.edu.ua/bitstream/123456789/1137/1/Lut\\_Metonymy.pdf](http://eir.zntu.edu.ua/bitstream/123456789/1137/1/Lut_Metonymy.pdf)
5. Падучева Е. В. К когнитивной теории метонимии. [Электронный ресурс] / Е. В. Падучева. – Режим доступа : <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/doski/tc.htm>
6. Покровский М. М. Избранные работы по языкознанию / М. М. Покровский. – М., 1959.
7. Помірко Р. Когнітивні механізми транспозиції смислів : метафора та метонімія (на матеріалі англійської фахової мови економіки). [Електронний ресурс] / Р. Помірко, Р. Дудок. – Режим доступу : [http://old.lingua.lnu.edu.ua/Visnyk/visnyk/Visnyk\\_17/articles/1pomirko\\_dudok.pdf](http://old.lingua.lnu.edu.ua/Visnyk/visnyk/Visnyk_17/articles/1pomirko_dudok.pdf)
8. Пушкарев Е. А. О структуре идеализированной когнитивной модели при метонимизации. [Электронный ресурс] / Е. А. Пушкарев. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/o-strukture-idealizirovannoy-kognitivnoy-modeli-pri-metonimizatsii>
9. Романенко В. А. Метонимия в когнитивном аспекте. [Электронный ресурс] / В. А. Романенко. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/metonimiya-v-kognitivnom-aspekte>
10. Сингаївська А. В. Когнітивні механізми формування семантики однослівних ідіом. [Електронний ресурс] / А. В. Сингаївська, О. М. Мосейчук. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/VZhDU/2010\\_51/vip51\\_16.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/VZhDU/2010_51/vip51_16.pdf)
11. Трунов Д. Метонимическое мышление / Д. Трунов // Антропологические основания теоретического мышления : материалы научной конференции, 16-17 ноября 2004 г. – Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2005. – С. 173–176.
12. Downing P. E., Chan W. – Y., Peelen M. V., Dodds C. M., Kanwisher N. Domain Specific city in Visual Cortex // *Cerebral Cortex*. – 2006. – Vol 16 (10). – P. 1453–1461.
13. Evans V. *Cognitive Linguistics. An Introduction* / V. Evans, M. Green. – Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd, 2006. – 830 p.
14. Fedorenko E., Kanwisher N. Neuroimaging of Language : Why Hasn't a Clearer Picture Emerged? / E. Fedorenko, N. Kanwisher // *Language and Linguistics Compass*. – July, 2009. – Vol. 3 (4). – P. 839–865.
15. Hirstein W., Ramachandran V. S. Capgras Syndrome : A Novel Probe for Understanding the Neural Representation of the Identity and Familiarity of Persons / W. Hirstein, V. S. Ramachandran // *Proceedings : Biological Sciences*. – Mar. 22, 1997. – Vol. 264 (1380). – P. 437–444.
16. Panther K.-U. Metonymy as a usage event / K.-U. Panther // *Cognitive Linguistics : Current Applications and Future Perspectives* / K.-U. Panther. – Berlin / New-York : Mouton de Gruyter, 2006. – P. 147–185.
17. Radden G. Towards a Theory of Metonymy / G. Radden, Z. Kövecses // *Metonymy in Language and Thought*. – J. Benjamins Pub Co, 1999. – С. 17–60.

УДК 801-2.804

**С. Ф. Соколовська,***Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир***КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТЕКСТУ**

*Стаття присвячена лінгвокогнітивному дослідженню домінуючих концептів у художній картині світу Б. Брехта. На основі когнітивно-дискурсивного підходу визначені засоби текстової репрезентації концептів, обґрунтовано їх взаємодію і взаємообумовленість. Специфіку індивідуально-авторської концептосфери досліджено на матеріалі епічної драми Б. Брехта «Тригрошова опера», яка відображає естетичну програму драматурга, тематичну, ідейну і жанрову своєрідність його творчості.*

**Ключові слова:** лінгвопоетика, ідіостиль, індивідуально-авторська картина світу, концептосфера, епічна драма.

**КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

*Статья посвящена лингвокогнитивному исследованию доминантных концептов в художественной картине мира Б. Брехта. На основании когнитивно-дискурсивного подхода определены способы текстовой презентации концептов, обосновано их взаимодействие и взаимообусловленность. Специфика индивидуально-авторской концептосферы исследована на материале эпической драмы Б. Брехта «Трехгрошова опера», которая отображает эстетическую программу драматурга, тематическое, идейное и жанровое своеобразие его творчества.*

**Ключевые слова:** лингвопоэтика, идиостиль, индивидуально-авторская картина мира, концептосфера, эпическая драма.

**COGNITIVE AND DISCURSIVE CHARACTERISTICS OF THE DRAMATURGIC TEXT**

*The analysis of elements within the communicative and cognitive framework of the «Threepenny Opera» by Bertolt Brecht allows to reveal cognitive and discursive characteristics of the dramaturgic text, learn the features of its communicative and cognitive structure and determine the dominant concept in the author's personal view of the world. The research is centered on determining the specifics of their conceptualization on the lexical level, grounding their cognitive interaction and inter-conditionality. Addressing this issue is predetermined, on the one side, by the general tendency of the modern linguopoetics to study the semantics of the literary text within the framework of cognitive and discursive approach, and on the other side, – by appreciating the dramaturgic discourse as an accomplished model, and its interpretative potential as an open modeling process. The research showed that, by selecting specific images and words, which generate and stimulate the literary associations, the author destroyed an illusion of the consistent event pattern, obstructing the reader's/viewer's immersion in the observation process. It was in the text of the «Threepenny Opera» that Brecht first portrayed characters, declaring on different levels – a level, accessible to the hero's conscience, and a level, depicting the author's worldview.*

**Key words:** linguopoetics, idiostyle, worldview, conceptosphere, epic drama.

Закономірність інтересу сучасного мовознавства до вивчення тексту, зокрема драматургічного, зумовлена насамперед намаганням пояснити мову як глобальне явище, як засіб комунікації. Пошуки ознак комунікативної сутності тексту зв'язані з дослідженнями його смислової сторони, що, як наслідок, приводить до необхідності визначення лінгвістичних, психологічних і гносеологічних ознак текстових фрагментів мови. Драматургічний текст, будучи когнітивним породженням однієї свідомості й полем когніції іншої, є феноменом лінгвістичним і комунікативно-когнітивним і визначається такими властивостями: здатність створювати художню картину світу, «світу доданого», який змінено людською свідо-

містю навмисно чи інтуїтивно, і призначенням бути образним носієм етнокультурної інформації. В зв'язку з цим він є таким об'єктом лінгвокогнітивних розвідок, який здатний показати людину в її «незахищеному, безбройному», відверто відкритому ментальному вигляді, коли художньо втілені образи свідомості стають джерелом судження про імпліцитні смисли, експлікують підсвідоме. Дискурсивна іпостась тексту збагачує потік інформації, яка від нього отримується, коли «занурюється у відповідний етнокультурний простір, центральної фігурою якого є художник слова» [1, с. 21].

Актуалізація когнітивістської парадигми і сучасне комунікативне вивчення художнього тексту уможлиблюють комунікативно-когнітивне дослідження драматургічного тексту як репрезентанта художньої картини світу в її дискурсивній динаміці. Як зазначає А. М. Науменко, «цілісність навколишнього й внутрішнього світу автор може передати художнім образом саме тому, що вишикує мовні засоби у певній послідовності, наповнюючи слово контекстуальною семантикою і тим самим транспонує його із сфери лінгвістики у сферу лінвопоетики» [3, с. 96]. Теоретичні основи і практичні принципи лінвопоетичного аналізу закладено у працях О. С. Ахманової, М. М. Бахтіна, Л. І. Белехової, О. П. Вороб'йової, А. М. Науменка. Драматургічний дискурс як різновид художнього дискурсу розглядався в програмних працях О. С. Кубрякової і О. В. Александрової. Однак, при очевидній великій кількості наукових розвідок, механізми комунікативно-когнітивного породження дискурсивного простору драми потребують дослідження. Це зумовлено інтересом до проблем аналізу художньої картини світу в цілому, а також концептів, релевантних для індивідуально-авторської картини світу.

Творчість Б. Брехта при всій її незаперечній своєрідності зв'язана з загальним поворотом у розвитку драматургії і театру, ширше кажучи, – мистецтва на зламі віків й у перші десятиліття ХХ століття. Сутність нової художньої орієнтації полягала у зміненні акцентів, у тому, що більше уваги приділялось не внутрішньому світу людини, а її залежності від механізмів соціального пригнічення. В результаті виникла аналогія з давнім епосом: і тут і там конфлікт виникає через реакції героя на перешкоди, які ставило життя на його шляху. Дійсність ХХ століття – «нафта, інфляція, війна, соціальна боротьба» (за визначенням самого Брехта) – була вагомо присутньою в його творчості. Проте вона була присутньою у вельми своєрідному, перетвореному і проясненому вигляді – як висвітлені в творі і представлені на розгляд читачів і глядачів соціальні закони, які керують поведінкою людини. Боротьба Брехта за нові форми реалізму була пов'язана з модифікацією цих законів у дійсності ХХ століття. Аналіз елементів комунікативно-когнітивного простору «Тригрошової опери» Б. Брехта дає можливість виявити когнітивно-дискурсивні характеристики драматургічного тексту, вивчити особливості його комунікативно-когнітивного простору, а також визначити домінуючі концепти в індивідуально-авторській картині світу. Дослідження сконцентровано на виявленні специфіки їх концептуалізації на лексичному рівні, обґрунтуванні їх когнітивної взаємодії і взаємообумовленості.

Звернення до цієї проблематики зумовлено, з одного боку, загальною спрямованістю сучасної лінвопоетики на вивчення семантики художнього тексту в рамках когнітивно-дискурсивного підходу, а з іншого, – осмисленням драматургічного дискурсу як завершеної моделі, а його інтерпретаційного потенціалу як відкритого процесу моделювання. У зазначеному ракурсі важливо визначити роль слова у художній творчості, а також з'ясувати його «стосунки» з концептами у межах конкретного літературного твору. З погляду культурної комунікації концепт визначається як своєрідний код-критерій, що уможливає розуміння смислу художнього твору [4, с. 89]. Практичною метою такої комунікації є вплив на систему цінностей адресата. У цьому сенсі напруження і сила художнього сприйняття принципово не збігається із ясністю класичної сюжетної прагматики. Це характеризує епічну драму Брехта, де сила художніх концептів значною мірою базується на звільненні від чіткої прагматичності.

Брехт бачив протиріччя між принципом перевтілення у театрі, принципом розчинення автора в героях і необхідністю безпосереднього, агітаційно-наочного виявлення філософської і політичної позиції драматурга. Він вважав, що характери героїв не повинні бути «рупорами ідей», що це знижує художню дієвість п'єси: «...на сцені реалістичного театру місце лише живим людям, людям з плоті і крові, з усіма їх протиріччями, пристрастями і вчинками. Сцена – не гербарій і не музей, де виставлені набиті опудала...» [5, с. 189]. Брехт знаходить своє рішення цього суперечливого питання: театральна вистава, сценічна дія не збігаються у нього із фабулою п'єси. Фабула, історія дійових осіб, переривається прямими авторськими коментарями, музичними вставками, ліричними відступами. Драматург розбиває ілюзію неперервного розвитку подій, руйнує магію ретельного відтворення дійсності. Театр – справжня творчість, яка значно перевершує просту правдоподібність. Творчість і гра акторів, для яких недостатня лише «природна поведінка у запропонованих обставинах» [5, с. 191].

У дискурсивній ситуації за допомогою аналізу мовленнєвих проявів визначається комунікативно-когнітивний задум автора. Драматург віртуозно грає схрещенням двох реальностей. Аналогії між фантастичними пригодами на сцені і залізними законами буржуазного світу виникають раптово й неперервно:

*«PEACHUM: Was wollt ihr denn eigentlich? Was kann ich dafür, daß die Leute ein Herz haben wie Kieselstein? Ich kann euch doch nicht fünf Stümpfe machen! Ich mach aus jedem Mann in fünf Minuten ein so bejammernswertes Wrack, daß ein Hund weinen würde, wenn er ihn sieht. Was kann ich dafür, wenn ein Mensch nicht weint! Da hast du noch einen Stumpf, wenn dir der eine nicht ausreicht. Aber pflege deine Sachen!»*

*BETTLER: Damit wird es gehen.*

*PEACHUM prüft bei einem andern eine Prothese: Leder ist schlecht, Celia, Gummi ist ekelhafter. Zum dritten: Die Beule geht auch schon zurück und dabei ist es deine letzte. Jetzt können wir wieder von vorn anfangen. Den vierten untersuchend: Naturgrind ist natürlich nie das, was Kunstgrind ist. Zum fünften: Ja, wie schaust du denn aus? Du hast wieder gefressen, da muß jetzt ein Exempel statuiert werden.*

*BETTLER: Herr Peachum, ich habe wirklich nichts Besonderes gegessen, mein Speck ist bei mir unnatürlich, dafür kann ich nicht.*

*PEACHUM: Ich auch nicht. Du bist entlassen. Nochmals zum zweiten Bettler: Zwischen «erschüttern» und «auf die Nerven fallen» ist natürlich ein Unterschied, mein Lieber. Ja, ich brauche Künstler. Nur Künstler erschüttern heute noch das Herz. Wenn ihr richtig arbeiten würdet, müßte euer Publikum in die Hände klatschen! Dir fällt ja nichts ein! So kann ich dein Engagement natürlich nicht verlängern» [7, S. 220].*

Концепти «Хвороба», «Втома», «Страх», «Бідність», «Злиденність», «Насильство», «Поневолення», які об'єктивуються автором у наведеному уривку за допомогою виділених лексем, метафоричних виразів, стають концептуальними утвореннями також і читацької / глядацької свідомості через текстове втілення комунікативного задуму і когнітивного продукту. Так, звертаючись до «працівників фірми» і стимулюючи їх до творчої та активної праці, Пічем говорить про черствість і байдужість людей, у яких серце з каменю (*Die Leute haben ein Herz wie Kieselstein*), їх дуже важко розчулити, це потребує неабияких зусиль і майстерності, яку Пічем порівнює з мистецтвом (*Nur Künstler erschüttern heute noch das Herz*). Метафоризація мовлення персонажу (*ein bejammernswertes Wrack, ein Hund würde weinen, ein Exempel muß statuiert werden*), а також емоційно забарвлені речення (*Was kann ich dafür, wenn ein Mensch nicht weint! Wenn ihr richtig arbeiten würdet, müßte*

*euer Publikum in die Hände klatschen!*) посилюють експресію, яка передає значення зі збільшеною інтенсивністю, виражає внутрішній стан мовця, але «апелює не стільки до відчуття, скільки до розуму глядача» [5, S. 100]. Брехт вважав, що п'єса не повинна хвилювати, вона повинна примусити глядача думати. Глядач не повинен проникатися долею героя, він повинен оцінювати його вчинки, бути йому суддею. У такій п'єсі не існує позитивних або негативних героїв – це кожен глядач вирішує сам для себе. Головне для Брехта, щоб глядач почав думати над тим, що відбувається на сцені. В 1927 році в статті «Роздуми про труднощі епічного театру» він зазначав: «Глядач повинен не співпереживати, а сперечатися. При цьому б було абсолютно неправильно відторгати від цього театру відчуття» [5, S. 101].

Брехт підкреслює, що дія відбувається не в якомусь конкретному місці в межах Великої Британії чи Німеччини. Місце дії належить не до світу географії, а до художнього світу. Це топос, замкнений у собі, цілісний. Він характеризує реальність як модель – в рисах основних, збільшених. Єдність простору і єдність часу різко розчленовуються, вони виявляються багатовимірними й оборотними, в них відкривається множинність абсолютно рівноправних точок відліку, які вводяться в розповідь незалежно від перебігу подій, про які йде мова. У класичній розповіді точка зору має весь час один діапазон, одне фокусування, лінія її руху безперервна, і здається, що за всім, що відбувається, стежить один погляд, який повільно переміщується. У Брехта ж час від часу навіть одна репліка сполучає кілька точок зору:

«*MAC: Obwohl das Leben uns, die Jugendfreunde, mit seinen reißenden Fluten weit auseinandergerissen hat, obwohl unsere Berufsinteressen ganz verschieden, ja, einige würden sogar sagen, geradezu entgegengesetzt sind, hat unsere Freundschaft alles überdauert. Da könntet ihr was lernen! Kastor und Pollux, Hektor und Andromache und so weiter. Selten habe ich, der einfache Straßenräuber, na, ihr wißt ja, wie ich es meine, einen kleinen Fischzug getan, ohne ihm, meinem Freund, einen Teil davon, einen beträchtlichen Teil, Brown, als Angebinde und Beweis meiner unwandelbaren Treue zu überweisen, und selten hat, nimm das Messer aus dem Maul, Jakob, er, der allmächtige Polizeichef, eine Razzia veranstaltet, ohne vorher mir, seinem Jugendfreund, einen kleinen Fingerzeig zukommen zu lassen. Na, und so weiter, das beruht ja schließlich auf Gegenseitigkeit. Könt ihr was lernen*» [7, S. 215].

Бандит Мек, кажучи про свої дружні стосунки з шерифом Лондона, які склалися, незважаючи на «різні професійні інтереси», звертається не лише до членів своєї банди, а й безпосередньо до глядачів. У породженні домінуючих смислів важливими є такі ключові слова: *Leben, Berufsinteressen, Freundschaft, Jugendfreund, Freund, Treue, Gegenseitigkeit, lernen*, що дозволяють описати позначений ними концептуальний простір твору, який порушує проблеми людського буття, місця і призначення людини в світі. Зберігаючи фабульні вузли твору-основи, Брехт прагнув зруйнувати міфи світу, в якому жив. Він спонукає глядача до роздумів і висновків із давньої історії, яку переказав, щодо взаємин людини і світу. Звідси парадоксальне різноманіття неначе неузгоджених між собою смислових і стилістичних елементів, які коливаються між цинізмом і лірикою, грубістю і елегантністю, потворністю і красою, до яких належить церковний орган і вулична катеринка, некваплива урочистість хоралу і ритми фокстроту, політичні мотиви 20-х років, балади Франсуа Війона [2, с. 381]. Роз'єднання окремих елементів не приховується і не згладжується, між тим «Тригрошова опера» вражає своєю цілісністю, законом внутрішньої єдності, який виникає з цього навмисного роз'єднання.

В епічному творі Брехта буржуазний світ прирівнюється до кримінального, через нього пояснюється і пізнається. Особливість викриття полягає в тому, що на відміну від Джона Гейя в «Опері жебраків» він не ділову верхівку зобразив у вигляді кримінального дна, а навпаки кримінальне дно – у рисах респектабельної верхівки. Текстотворчу функцію виконують ключові слова *Geschäft, Geschäftsleute, Firma, Gentleman, Stil*, так кризь кримінал проступає порядне суспільство. Однак нижня верства має в ідейно-художній структурі п'єси цілком самостійне значення. Світ низів існує абсолютно незалежно, маючи свій власний порядок і власну мету. Цей світ важливий сам по собі, крім того, що він кидає тінь нагору. Він окреслений тверезо і саркастично, але не без приязні. Показані його живописні і привабливі риси, його, як каже Брехт, притягальна сила: романтика його цинізму, енергія його об'єднаних прагнень, відвага його дій [2, с. 150]. Як і все в «Тригрошовій опері», цей світ розкривається перед нами у своїй подвійній, визивно двозначній, змінній сутності: в оманливому вигляді він втілює в собі ідеально-утопічну потребу людей, загублених у джунглях великого міста, в єдності і згуртуванні:

«*PEACHUM: ... Was Sie hier festnehmen können, sind ein paar junge Leute, die aus Freude über die Krönung ihrer Königin einen kleinen Maskenball veranstalten. Wenn die richtigen Elenden kommen – hier ist kein einziger –, sehen Sie, da kommen doch Tausende. Das ist es: Sie haben die ungeheure Zahl der Armen vergessen...*» [7, S. 253–254].

Але слід мати на увазі двоплановість цієї п'єси – естетичний вміст характерів, тобто відтворення життя, де добро і зло змішані незалежно від наших бажань, і голос самого Брехта, який будучи незадоволеним подібною картиною, намагається затвердити добро. У примітках до «Тригрошової опери» Брехт писав, що епічна п'єса «повинна використовувати всі можливі зв'язки», вводити у поле зору зовнішні, «не представлені на сцені» обставини [5, S. 153]. Необхідність прокреслити ці зв'язки, представити глядачу не представлене на сцені визначає характер брехтівського монтажу. Членування на епізоди, кожен з яких несе власний закінчений зміст, дає можливість не лише показати барвистість і багатолічність життя, а й прокреслити деякі загальні закономірності. Річ не лише в аналогії між капіталістичним виробництвом і такою ж раціональною організацією «виробництва» у фірмі Пічума або в банді Мека, річ у виявленні тих залежностей, які керують поведінкою людини. Сюжет, який стрімко розвивається, наштовхується на свідому статичність задуму: кожен з розмаїтої низки епізодів покликаний по-своєму, своїм матеріалом привести глядача до роздумів про одне і теж – про події, про які нам не повідомляють, про тиск соціальної дійсності, яка, змушуючи індивіда постійно відхилятися від прямої лінії, викликає його непередбачувані і парадоксальні, але по суті стереотипні реакції [6, S. 114]. При цьому в художньому цілому загальне не утискає індивідуальне.

Відкритий характер суперечностей «Тригрошової опери» полягає в перехрещенні двох променів, двох стихій, двох тональностей – героїчно-трагедійної та іронічно-насмішкливої. Перша – породження драми історії, притаманного їй катастрофічного начала, друга – породження її сил, що постійно відновлюються й відроджуються, які «сміхом знімають гіркоту поразки й недосяжності ідеалу й відкривають перспективу руху вперед, до нових горизонтів» [2, с. 168]. «Хитрість» історії, її невловима суперечливість і життєдайна й небезпечна мінливість, що не дозволяє заспокоїтися на здобутих істинах і вічних формулах, її трагедія, що своїм оптимізмом осягає майбутнє, – звідси іронія Брехта, наснажена іронією самої історії:

«*PEACHUM: ... ihr würdet einfach in den Kloaken von Turnbridge verkommen, wenn ich nicht in meinen schlaflosen Nächten herausgebracht hätte, wie man aus eurer Armut einen Penny herausziehen kann. Aber ich habe herausgebracht, dass die Besitzenden der Erde das Elend zwar anstiften können, aber sehen können sie das Elend nicht. Denn es sind Schwächlinge und Dummköpfe, genau wie ihr. Wenn sie gleich zu fressen haben bis zum Ende ihrer Tage und ihren Fußboden mit Boden einschmieren können, daß auch die Brosamen, die von den Tischen fallen, noch fett werden, so können sie doch nicht mit Gleichmut einen Mann sehen, der vor Hunger umfällt, freilich muß es vor ihrem Haus sein, daß er umfällt*» [7, S. 250].

Так Пічем розмірковує про свою винахідливість перед своїми підлеглими, кажучи про володарів світу, які насправді є слабаками і дурнями, адже вони, хоч і можуть породжувати злидні, але дивитися на ці злидні вони не можуть. І на цьому можна заробити, якщо знати, як себе поводити, наприклад, падати з голоду прямо перед очима багатіїв. Цьому можна навчитися, каже власник підприємства, який, звичайно, дотримується законів:

«PEACHUM:... *Wir halten uns doch alle an das Gesetz! Das Gesetz ist einzig und allein gemacht zur Ausbeutung derer, die es nicht verstehen oder die es aus nackter Not nicht befolgen können. Und wer von dieser Ausbeutung seinen Brocken abbekommen will, muß sich streng an das Gesetz halten*» [7, S. 252].

Але тлумачити Пічема як конкретну особу, живу людину, – недостатньо. Він показаний так, що говорити лише про нього, звинувачуючи його чи обставини, – неможливо. Пічем прийшов у світ і виповнює його до останньої межі, до прихованого куточка. Він сам – воля й свідомість цього світу. При цьому світ не звужується до якогось одного-єдиного об'єкту. Цілий світ перетворюється на величезну метафору.

У п'єсі драматургічно втілений погляд з боку, з точки зору іншої дійсності. Проте широта змісту досягнута не лише такими засобами. Самостійним голосом у виставі є іронічна, пародійна, а іноді й навмисно сентиментальна музика Курта Вейля. Кожна сцена отримує завдяки музиці різнозаряджені подробиці. Крім того, як це впливає з режисерських вказівок Брехта до п'єси, драматург надає театру широкі можливості для демонстрації авторської думки за допомогою різних «очужень» (сонгів, фотографій, кінопроекцій, дошок з написами, безпосереднього звернення акторів до глядачів). Бандит Мек, якого ведуть на страту, точніше, актор, вільно перекидаючи місток від однієї дійсності до іншої, звертається до глядачів:

«MAC: ...*Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biedereren Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?*» [7, S. 267].

Отже, послідовний розгляд взаємодії складників тексту драми дозволив встановити й описати домінуючі концепти у художній картині світу Б. Брехта, пояснити їхнє семантичне навантаження, розкрити багатство смислів художнього тексту. Дослідження показало, що особливим вибором образів і слів, які породжують і стимулюють художні асоціації, автор руйнував ілюзію абсолютної закономірності подій, заважав читачу/глядачу поринути у їх споглядання. Саме у тексті «Тригрошової опери» Брехт уперше вивів персонажів, які висловлювались на різних рівнях – рівні, доступному свідомості героя, і рівні, який відображає світобачення автора.

Розглядаючи текст як складний мовний твір, визнаючи його формально-смыслову єдність та враховуючи його багатозначність і багаторівневу організацію, в процесі подальшого аналізу можна виділити різного роду текстові компоненти, частини й одиниці (залежно від параметрів розгляду). Під час такого аналізу важливо визначити домінуючі образні системи автора, які формують неповторне світобачення та естетичний потенціал його художнього мовлення, а також обґрунтувати залежність лінгвістичного наповнення твору від прагматичного задуму автора

#### Література:

1. Алефиренко Н. Ф. «Живое» слово : Проблемы функциональной лексикологии [Электронный ресурс] : монография / Н. Ф. Алефиренко. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2014. – 344 с.
2. Генина И. Г., Павлова Н. С. Брехт // История западноевропейского театра, т. 7 / Под общей редакцией А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. – М. : Искусство, 1985.
3. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики) : навч. посібник / А. М. Науменко. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005.
4. Николина Н. А. Филологический анализ текста : Учеб. пособие / Н. А. Николина. – М. : Изд. центр «Академия», 2003.
5. Brecht B. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Schriften. Sechster Band / B. Brecht. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. – 797 S.
6. Knopf J. Bertolt Brecht / J. Knopf. – Stuttgart : Reclam, 2000. – 320 S.
7. Brecht B. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Stücke. Erster Band / B. Brecht. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. – 700 S.

#### Список джерел ілюстративного матеріалу:

7. Brecht B. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Stücke. Erster Band / B. Brecht. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. – 700 S.

УДК 81'322.4

Ю. С. Стахмич,

Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу, м. Івано-Франківськ

### ОЦІНКА ЯКОСТІ СЕРВІСУ ЯНДЕКС.ПЕРЕКЛАДАЧ В АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ НАПРЯМКУ ПЕРЕКЛАДУ

У статті описано результати оцінки якості сервісу Яндекс.Перекладач в англо-українському напрямку перекладу. Описано особливості роботи сервісу Яндекс.Перекладач. Оцінку якості виконано на основі методу повного лінгвістичного аналізу текстів машинних перекладів. Запропоновано критерії оцінки якості шляхом виявлення лексичних, граматичних (морфологічних, синтаксичних), лексико-граматичних та орфографічних помилок. Визначено причини виникнення помилок. Запропоновано способи вдосконалення роботи програми.

**Ключові слова:** машинний переклад, статистичний машинний переклад, оцінка якості машинного перекладу, мовні помилки, мовні норми, Яндекс.Перекладач.

### ОЦЕНКА КАЧЕСТВА СЕРВИСА ЯНДЕКС.ПЕРЕВОДЧИК В АНГЛО-УКРАИНСКОМ НАПРАВЛЕНИИ ПЕРЕВОДА

В статье описано результаты оценки качества сервиса Яндекс.Переводчик в англо-украинском направлении перевода. Описано особенности работы сервиса Яндекс.Переводчик. Выполнено оценку качества на основе метода полного лингвистического анализа текстов машинных переводов. Предложено критерии оценки качества путем выявления лексических, грамматических (морфологических, синтаксических), лексико-грамматических и орфографических ошибок. Определено причины возникновения ошибок. Предложено способы совершенствования работы программы.

**Ключевые слова:** машинный перевод, статистический машинный перевод, оценка качества машинного перевода, языковые ошибки, языковые нормы, Яндекс.Переводчик.