

МАРКЕРИ ДРАМИ У ВНУТРІШНЬОМУ МОНОЛОЗІ

У статті досліджено особливості драматичного прийому внутрішнього монологу на матеріалі внутрішніх монологів трагедії В. Шекспіра "Гамлет" та драми Б. Брехта "Життя Галілея" з метою експлікації відмінностей чи подібностей світосприймання та світовідчуття геніальними митцями В. Шекспіром та Б. Брехтом, які є ключовими фігурами на світовій літературній шахівниці. У мистецтві драматичної вистави внутрішній монолог (ВМ) є одним із найважливіших чинників народження органічної словесної дії актора. Призначенням ВМ є відтворення та передача передмовної суб'єктивної дійсності: невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, нецензурованих асоціацій. Монолог у формі "потoku свідомості" передає процес функціонування людської психіки у її складності, розчленованості, частинності, багатощаровості, незв'язності та спонтанності. Він є самостійною композиційною формою, яка відрізняється від висловлювань наратора і (теоретично) незалежна від нього, відіграє роль "дзеркала свідомості".

Ключові слова: внутрішній монолог, драма, діалог, комунікативна модель.

Драматичне мистецтво, попри його величезну популярність, знаходиться у площині жвавих дискусій та породжує цілу низку проблем, котрі, в свою чергу, експлікують множинність думок, поглядів, суджень, різнорідність підходів або й просто нерозуміння. В цьому сенсі особливої **актуальності** набуває тлумачення термінів, які визначають, скажімо так, "клімат, атмосферу" драматичного мистецтва. Одним із таких термінів є "внутрішній монолог", дослідження якого, вважаємо, є доречним лише у світлі розуміння таких термінів, як "драматургія" та "драма".

Метою нашої статті є дослідження можливих особливостей драматичного прийому внутрішнього монологу на матеріалі внутрішніх монологів трагедій В. Шекспіра "Гамлет" та Б. Брехта "Життя Галілея".

Виклад основного матеріалу. Отже, передусім, звернемося до тлумачення понять "драматургія" та "драма" у фокусі діакронії.

У 1907 році, тобто майже 100 років тому, Брокгауз і Ефрон видали Малий Енциклопедичний Словник. Він, що прийшов із столітньої далечини, ще й сьогодні хвилює своїми судженнями [1]. "Драматургія – первинне виконання дифіраμβів на релігійних святкуваннях, пізніше – теорія драми і сценічне мистецтво взагалі. Стародавній твір із драматургії – "Поетика" Аристотеля" [1]. В Українській радянській енциклопедії (1961 р.) читаємо: "Драматургія – 1) Теорія мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника" [2]. Велика радянська енциклопедія (1972 р.) стверджувала: "Драматургія – 1) Сукупність драматичних творів якогось-небудь письменника, народу, епохи. 2) Сюжетно-образна концепція спектаклю або фільму. Основу театральної драматургії забезпечує літературна драма, яка, однак, у сучасному театрі перетворена на режисерський сценарій. Для кіномистецтва характерною є драма у формі сценарію" [3]. А Українська радянська енциклопедія 1979 року видання уточнювала: Драматургія – "1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери" [3]. Із незначними уточненнями подавали відомості про драматургію і Коротка літературна енциклопедія у 1964 році, і Українська літературна енциклопедія в 1990 році [4].

Однак, у ХХ столітті, особливо у другій його половині, у вітчизняному літературознавстві виникло непереможне бажання ототожнити поняття "драматургія" і "драма", розуміючи при цьому під "драмою" драматичну поезію.

Різні енциклопедичні видання, спираючись, звісно, на праці літературознавців рясніють примітками: "Див. Драма" [4: 798; 5: 108]. Інші стверджували, що драматургія – синонім поняття драми як літературного роду [3: 102; 4: 154, 160; 6]. Навіть у театральної енциклопедії читаємо: "Драматургія – вид літературних творів, які слугують для виконання на сцені (див. Драма)" [7: 521].

То що ж таке драматургія? Мистецтво чи наука? Феномен літературний чи сценічний? І коли й ким драматургію було власне названо драматургією? Яким був перший зміст цього терміну? Чи постає власне явище (і, звичайно, поняття, що з ним пов'язане) як стабільно застигле, чи ж таким, що еволюційно розвивається?

Однозначної відповіді на ці питання поки що літературознавство не дає. Але хрестоматійно розповсюдженою є думка про тотожність драматургії й драми, яку і викладають енциклопедичні видання, визнаючи, проте, час від часу, що не все так просто з простою драматургією. Чи не тому в Літературному енциклопедичному словнику (1987 р.) при тому, що стверджується синонімічність понять "драматургія" і

"драми як літературного роду", одночасно зауважується: "Д. (драматургія – за О. С. Чирковим) – це міжвидова художня форма, яка твориться співпрацею діячів різних видів мистецтв" [8 :102].

У нашому дослідженні ми позиціонуємо визначення поняття "драматургії" О. С. Чиркова: *драматургія* – то є історично сформований вид мистецтва, мета і сенс якого у творенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово поширила свою владу не лише на поезію драматичну, але й на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре і навіть банального концерту [8].

Драматургія пройшла довгий шлях від виду драматичного мистецтва до метавиду мистецтв видовищних за своєю сутністю. Грецьке *meta*... (після, за, через) означає слідування за чимось, перехід до чогось іншого, зміну стану, перетворення в щось інше [8]. Метавид драматургії – то є наслідування античної моделі мистецтва, що творить дійство. То є перехід до мистецтва, що вбирає в себе виражально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і яке прямує до неосинкретизму як визначального способу суб'єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу. То є перетворення традиційних для класичних видів мистецтва жанрів у принципово нову жанрову систему, яка живе й розвивається за лише її притаманними й нею створеними принципами і законами.

Драматургія – то є метавид, який відрізняється від інших ще неназваних, але існуючих метавидів (вони ще очікують на свій вихід на мистецтвознавчий подіум), передусім мовою, без якої творення дійства практично неможливо.

На нашу думку, запропонована О. Чирковим концепція драматургії заслуговує на увагу ще й з огляду на її відповідність сучасній практиці театрального мистецтва. Так, В. Михальов пише: "... режисер у драматичному театрі – головна фігура в організації синтезу. Це цілком справедливо та підтверджується основними тенденціями розвитку світового театру. Зараз багато говорять про вольову режисуру, і це природно, оскільки розвиток театру як синтетичної структури можливий лише за умов усе більшого посилення вольового режисерського начала, розвитку його універсалізму".

Російський літературознавець М. Бахтін писав: "Література – невід'ємна частина цілісності культури, її не можна вивчати поза цілісним контекстом культури. Її не можна відривати від решти культури й безпосередньо (через голову культури) співвідносити із соціально-економічними та іншими факторами. Ці фактори впливають на культуру загалом й лише через неї та разом із нею на літературу, літературний процес є невіддільною частиною культурного процесу" [8].

З огляду на це викликають зацікавлення спроби аналізу процесу розгортання драматургії як метавиду видовищних мистецтв у межах конкретного літературного твору або групи творів, творчості певного автора, в широкому контексті окремої національної або ж регіональної культури. Як нам здається, вдалим прикладом для розгляду можливих особливостей досліджуваного нами явища, а саме, внутрішнього монологу, можуть слугувати твори таких всесвітньовідомих письменників, як В. Шекспіра та Б. Брехта. У нашому дослідженні ми звертаємося до їх трагедій – "Гамлет" Шекспіра та "Життя Галілея" Брехта.

Всю складність зображення ідей у трагедії як в драматичному творі покликані розкрити драматичні прийоми. Ними, передусім, є діалоги та монологи головних героїв, які є основою їх саморозкриття. Передусім, ми вважаємо доцільним зосередити увагу на сутності поняття "внутрішній монолог".

У мистецтві драматичної вистави внутрішній монолог (ВМ) є одним із найважливіших чинників народження органічної словесної дії актора. Призначенням ВМ є відтворення та передача передмовної суб'єктивної дійсності: невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, нецензурованих асоціацій. Монолог у формі "потoku свідомості" передає процес функціонування людської психіки у її складності, розчленованості, частинності, багатшаровості, незв'язності та спонтанності. Він є самостійною композиційною формою, яка відрізняється від висловлювань наратора і (теоретично) незалежна від нього, відіграє роль "дзеркала свідомості".

Таким чином, переглянувши традиційне трактування внутрішнього монологу як невимовленого мовлення й акцентувавши на комунікативній спрямованості цього висловлювання, пропонуємо уточнене визначення внутрішнього монологу як форми літературного викладу: **внутрішній монолог** – це наративна форма, що безпосередньо репрезентує внутрішнє мовлення персонажа, формально (риторично) адресоване самому персонажеві-мовцеві чи іншим персонажам, предметам, явищам тощо, а також читачеві; однак фактичним реципієнтом і адресатом цього мовлення в тексті є сам персонаж-мовець. Головними диференційними критеріями внутрішнього монологу в літературному тексті й надалі залишаються аналіз мовленнєвої ситуації, в якій відбувається мовлення, і вказівки наратора.

Отже, звернімося до аналізу та порівняння одного з маркерів драматичного твору, а саме, внутрішнього монологу. Незважаючи на актуальність та популярність, досліджуване нами поняття демонструє суперечливість думок та цілу низку суджень та поглядів щодо свого тлумачення та бачення. Особливості використання досліджуваного драматичного прийому проілюструємо на внутрішніх монологах Гамлета (у нашому дослідженні використаємо текст одного з найвідоміших монологів Гамлета "бути чи не бути") та Галілея (у дослідженні звернемося до аналізу єдиного наявного монологу у творі), та спробуємо дати відповіді на цілу низку важливих літературознавчих запитань, а саме: Чи

існують відмінності та суперечності у тлумаченні внутрішнього монологу різними авторами? Чи експлікує досліджуваний драматичний прийом світогляд самих драматургів? Які можливі функції виконує внутрішній монолог у досліджуваних нами творах Шекспіра та Брехта?

Образ Гамлета – центральний у трагедії Шекспіра. Вже на початку п'єси визначається головна мета цього героя – помста за вбивство батька. Відповідно середньовічним уявленням – це його обов'язок, але Гамлет – людина нового часу, він гуманіст, і жорстока помста суперечить його натурі. Щоб прийняти рішення, йому треба добре зважити, чи змінить що-небудь у світі смерть Клавдія. Навколо себе він бачить лише зраду і підступність (мати зрадила батька і вийшла заміж за його вбивцю, Гамлета зраджують найвірніші друзі й допомагають убивці). Він розчаровується навіть у своєму коханні й залишається самотнім.

Монолог "Бути чи не бути" – це кульмінаційна точка сумнівів Гамлета. Він виражає умонастрої героя в момент найвищого розкладу його свідомості, оскільки не на одне питання, поставлене ним, він не отримує відповіді.

Починається монолог з риторичного запитання: "Чи бути, чи не бути – ось питання..." [9]. *"To be, or not to be: that is the question"*. Ці слова Гамлета можна зрозуміти як роздуми про самогубство. Але далі герой сам розкриває сутність своєї фрази. "Бути" для принца значить "зітнувшись в серці з морем лиха, покласти край йому", а "не бути – це "коритись долі і біль від гострих стріл її терпіти" [9]. Тут він вирішує для себе питання: чи боротися проти моря зла, чи покинути боротьбу? У боротьбі Гамлет бачить лише один вихід – смерть. І це не просто слова, адже ми вже побачили природну рису характеру героя все узагальнювати. Проблема помсти сягає у його розумінні всесвітніх масштабів викорінення зла. Тому він розуміє, що недостатньо лише помститися за смерть батька, бо світове зло у такий спосіб не побороти. За таких обставин Гамлет звертається у бік смерті. І тут він виступає як філософ, задаючись питанням: що таке смерть? Принц знову бачить два можливих варіанта того, що чекає людину після смерті. Можливо смерть подібна до сну, є зануренням у небуття:

"...For in that sleep of death what dreams may come

When we have shuffled off this mortal coil?" [9].

"...Заснути, вмерти –

І все. І знати: вічний сон врятує,

Із серця вийме біль, позбавить плоти,

А разом страждань. Чи не жаданий

Для нас такий кінець?" [9]

Але одразу в думках героя виникає інший варіант життя після смерті:

"...Ось в чім клопіт;

Які нам сни присняться після смерті,

Коли позбудемось земних сует?" [9].

Його лякає те, що, можливо, жахи потойбічного життя можуть насправді виявитися ще страшнішими. Ось чому людина не може "простим лезом ... собі здобути вічний спокій" [10]. Саме такою він бачить причину людських страждань. Адже інакше:

"...who would fardels bear,

To grunt and sweat under a weary life,

But that the dread of something after death,

The undiscovered country from whose bourne

No traveller returns?" [9].

"...Хто стогнав би

Під тягарем життя і піт свій лив,

Коли б не страх попасти після смерті

В той край незнаний, звідки ще ніхто

Не повертався?" [9].

Тут також варто зазначити ще одну особливість характеру Гамлета. Він не тільки узагальнює поодинокі події до всесвітніх масштабів, але й переймається долею всіх людей, які живуть в його час, і долею їх майбутніх нащадків. Це проявляється в тому, що коли він перелічує біди людей у цьому світі, жодне з них не відноситься до нього самого:

"For who would bear the whips and scorns of time,

Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,

The pangs of despised love, the law's delay,

The insolence of office and the spurs..." [9].

"Бо хто б терпів бичі й наруги часу,

Гніт можновладця, гордія зневаги,

Відштовхнуту любов, несправедливість,

Властей сваволлю, тяганину суду,

З чесноти скромної безчесний глум..." [9].

Монолог Гамлета закінчується роздумами про природу вагань. Перед нами постає розум героя, який аналізує не тільки дійсність і своє існування в ній, але й характер своїх думок. Він намагається осмислити свої переживання та дати аналіз свого стану. Тут принц приходить до сумного висновку. Обставини вимагають від нього дії, але роздуми обтяжують його волю:

"Так розум полохливими нас робить,
Яскраві барви нашої відваги
Від роздумів втрачають колір свій,
А наміри високі, ледь зродившись,
Вмирають, ще не втілювшись у дію" [9].

Гамлет зізнається, що надлишок думок послаблює його здатність до дії, але він не відмовляється від свого обов'язку. Моральні принципи не дозволяють йому зробити жажливий вчинок і він весь час подумки веде боротьбу із самим собою.

Як вже було зазначено, монолог "Бути чи не бути" – момент найбільших роздумів і вагань героя п'єси. Але чи зупиняється думка Гамлета на цьому чи це лише перехідний етап до подальшого розвитку подій? Дія п'єси показує, що, наскільки б важливим не був монолог, наскільки б глибокими не були думки героя, на цьому духовний розвиток героя не завершується.

Що до образу Галілея, то Галілео Галілей – творча людина, яка силою свого розуму сягає тих горизонтів, що закриті від пересічних людей, які не здатні подивитися на світ свіжим поглядом, побачити нове, незвичне у тому, що тебе оточує. Він невтомний трудівник, може годинами, тижнями, місяцями працювати над своїми науковими дослідженнями, постійно вдосконалюючи їх. Вивчаючи небесні світила, Галілей багато часу проводить біля телескопа, що негативно впливає на його зір, та це не турбує вченого. Він повністю захоплений науковою працею. Це Галілей, який прекрасно розуміє, що зробив величезну помилку, відкрившись від свого вчення. Це істотно відкинуло науку назад. Незважаючи на те, що до цього він був дряхлим старим, в останньому монолозі Галілей ставить цілу низку запитань про мету науки та відповідальність вчених, які творять цю науку. Але очевидним є той факт, що вустами Галілея до нас промовляє сам письменник.

Ще одним цікавим фактом є те, що Брехт цей монолог дописав. Справа у тому, що п'єса була написана раніше, але коли в 1945 році на Хіросіму було скинуто бомбу, Брехт дописав цілу сторінку цього монологу як монолог-звернення до усіх людей про відповідальність вченого за свої винаходи, за свою працю, за науку, за те, як надалі буде використовуватися його винахід, яким би геніальним він не був. Галілей наприкінці свого життя сидить, до нього приходить його учень Сарті, який говорить йому про те, що він був правий, коли відкрив, тому що наука має лише одне мірило – вклад в науку. І той йому відповідає: *In meinen feien Stunden, deren ich viele habe, ein ich meinen Fall durchgegangen und habe darüber nachgedacht, wie die Welt der Wissenschaft, zu der ich mich selber nicht mehr zähle, ihn zu beurteilen haben wird.* (У години дозвілля, – а у мене їх чимало – я міркував над тим, що зі мною сталося, і думаю, як до цього поставитися науковий світ, до якого я себе вже не зараховую) [10]. Початок монологу-відповіді, або ж навіть звернення, починається з важливого питання для самого Галілея – він розмірковував над тим, що з ним сталося? *Aber können wir uns der Menge verweigern und doch Wissenschaftler bleiben?* (Але чи можемо ми відступитися від мас народу і залишитись ученими?) [10]. На наш погляд, Брехт дає поштовх для роздуму над тим, для кого повинні слугувати наукові винаходи. Чи не той є справжнім вченим, хто з народом, хто служить йому на благо.

Ich hatte als Wissenschaftler eine einzigartige Möglichkeit. In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Märktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte ich Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können. (Як учений я мав єдину в своєму роді можливість. За мого часу астрономія вийшла на ринки і майдани. За тих абсолютно виняткових умов стійкість однієї людини могла б викликати великі зрушення. Якби я вистояв, то вчені могли б скласти щось на зразок Гіпократової присяги лікарів – урочисту присягу застосовувати своє знання виключно для блага людства! А так, як тепер, то найбільше, на що можна надіятись, – це на породу винахідливих карликів, яких можна було б наймати на будь-яку роботу) [10]. Галілей наголошує на геніальності своєї наукової праці, на можливе велике благо для усіх людей, але, водночас, він зізнається у своїй слабкості, нерішучості та своїх страхах.

І ось в наступній частині свого монологу Галілей виправдовує свій вчинок, звинувачуючи у всьому неготовність людей до прогресивних та новітніх винаходів: *Die Wissenschaft, Sarti, mat mit beiden Kämpfen zu tun. Eine Menschheit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt. Wofür arbeitet ihr? Ich dachte dafür, dass das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert*

durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. (Наука, Сарті, має справу і з тією, і з іншою боротьбою. Людство, яке бреде наосліп в цьому тисячолітньому райдужному тумані забобонів і застарілих слів – занадто темне, несвідоме, щоб повністю розгорнути власні сили, – нездатне буде розвинути ті сили природи, що ви їх відкриваєте. Заради чого ви працюєте? Я стою на тому, що єдина мета науки – полегшити нужденне людське існування. А коли вченим, заляканим корисливими властителями, буде досить того, щоб тільки накопичувати знання заради самого знання, то така наука стане калікою, а ваші нові машини лише призведуть до нових злиднів) [9]. Галілей звинувачує у всьому також і владу. Він вважає, що саме залякування та тиск можновладців спричинив його відлучення з парафії її величності науки.

Отже, з одного боку, – молодий принц, метою існування котрого є помста, а з іншого боку, – геніальний вчений, який все ж таки зрікається свого вчення. Зовсім неоднорідні, несхожі між собою образи, але обидва розкриваються саме шляхом своїх внутрішніх монологів. Однак, варто зауважити, що досліджувані нами внутрішні монологи героїв мають істотні відмінності та експлікують цілу низку літературознавчих особливостей. Річ у тім, що внутрішній монолог Гамлета (як власне усі його монологи у творі) є саме внутрішнім мовленням дійової особи, яка є одночасно і адресатом, і реципієнтом. Монолог Галілея, натомість, ледь не набуває зовнішньої ознаки діалогу (завдяки Сарті). Однак, діалогізм тут, на наш погляд, є прихованим.

Монолог Гамлета – це, так би мовити, автодіалог на сцені, монолог потоку свідомості, який скерований на споглядання глядачем, який знаходиться в глядацькій залі. Що ж стосується монологу Галілея, то, передусім, він є логічним внутрішнім монологом, що імітує послідовний, логічний виклад думок, та у досліджуваному творі слугує монологом-відповіддю для учня Сарті. Якщо Шекспір діє за вектором персонаж → глядач / читач, то Брехт обирає вектор персонаж → ще один персонаж → глядач / читач.

Висновки та перспективи. Попри актуальність та популярність, досліджуване нами поняття "внутрішній монолог" демонструє суперечливість думок та неоднорідний клімат суджень та поглядів щодо свого тлумачення та бачення. Ми спробували репрезентувати деякі особливості функціонування внутрішніх монологів на матеріалі творів "Гамлет" та "Життя Галілея", з метою експлікації відмінностей чи подібностей світосприймання та світовідчуття геніальними митцями В. Шекспіром та Б. Брехтом, що є ключовими фігурами на світовій літературній шахівниці.

Підводячи підсумки, варто зауважити, що подальший вектор наших наукових розвідок вбачаємо у дослідженні особливостей драматичної маркованості на матеріалі інших всесвітньовідомих творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брокгауз Ф. Энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. Блокгауз, И. Ефрон. – М. : Эксмо, 2004. – 667 с.
2. Українська радянська енциклопедія. – К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1961. – Т. 4. – 560 с.
3. Українська радянська енциклопедія. – К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1979. – [друге видання]. – Т. 3. – 552 с.
4. Українська літературна енциклопедія. – К. : "Українська радянська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 754 с.
5. Краткая литературная энциклопедия. – М. : Изд-во "Советская энциклопедия", 1964. – Т. 8. – 1056 с.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М. : "Советская энциклопедия", 1987. – 750 с.
7. Большая советская энциклопедия. – М. : Изд-во "Советская энциклопедия", 1972. – Т. 8. – 591 с.
8. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? / О. С. Чирков. Вісник ЖДУ ім. Івана Франка, 2006. – № 30. – С. 104–110.
9. W. Shakespeare. The tragedy of Hamlet Prince of Denmark / W. Shakespeare. – С. : Сибирское университетское издательство, 2008. – 170 p.
10. B. Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit / B. Brecht. – Volkerverlag Weimar, 1962. – 524 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brokgauz F. Entsiklopedicheskiy slovar'. Sovremennaya versiya [The Encyclopedic Dictionary. The Modern Version] / F. Brokgauz, I. Yefron. – M. : Eksmo, 2004. – 667 s.
2. Ukrain's'ka radyans'ka entsyklopediya [Ukrainian Soviet Encyclopedia]. – K. : Golovna redaktsiya Ukrainskoi Radyans'koi Entsyklopedii, 1961. – T. 4. – 560 s.
3. Ukrain's'ka radyans'ka entsyklopediya [Ukrainian Soviet Encyclopedia] – K. : Golovna redaktsiya ukrains'koi Radyans'koi Entsyklopedii, 1979. – [druge vydannya]. – T. 3. – 552 s.
4. Ukrain's'ka literaturna entsyklopediya [The Ukrainian Literary Encyclopedia]. – K. : "Ukrains'ka radyans'ka entsyklopediya" im. M. P. Bazhana, 1990. – T. 2. – 754 s.
5. Kratkaya literaturnaya entsiklopediya [The Short Literary Encyclopedia]. – M. : Izd-vo "Sovetskaya entsiklopediya", 1964. – T. 8. – 1056 s.
6. Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar [The Literary Encyclopedia Dictionary]. – M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1987. – 750 s.

7. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [The Great Soviet Encyclopædia]. – М. : Izd-vo "Sovetskaya entsiklopediya", 1972. – Т. 8. – 591 s.
8. Chyrkov O. S. Dramaturgiya – mystetstvo dramy? [Dramaturgy is the Art of Drama?] / O. S. Chyrkov // Visnyk ZHDU im. Ivana Franka [Zhytomyr Ivan Franko State University]. – 2006. – № 30. – S. 104–110.
9. W. Shakespeare. The tragedy of Hamlet Prince of Denmark / W. Shakespeare. –S. : Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo, 2008. – 170 s.
10. B. Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit / B. Brecht. – Volksverlag Weimar, 1962. – 524 s.

Матеріал надійшов до редакції 20.05. 2014 р.

Пазюк Я. А. Маркеры драмы во внутреннем монологе.

В статье исследованы особенности драматического приема внутреннего монолога на материале внутренних монологов трагедии У. Шекспира "Гамлет" и драмы Б. Брехта "Жизнь Галилея", с целью экспликации отличий или сходств мировосприятия и мироощущения гениальными писателями У.

Шекспиром и Б. Брехтом, которые являются ключевыми фигурами мировой литературы. В искусстве драматического представления внутренний монолог (ВМ) является одним из факторов рождения органического языкового действия актера. Предназначением ВМ есть воспроизведение и передача предязыковой субъективной деятельности: невысказанных чувств, скрытых переживаний и мыслей, не поддающихся цензуре ассоциаций. Монолог в форме "потока сознания" передает процесс функционирования человеческой психики в ее сложности, расчлененности, частинности, многослойности, несвязности и спонтанности. Он является самостоятельной композиционной формой, которая отличается от высказываний наратора и (теоретически) независима от него, играет роль "зеркала сознания".

Ключевые слова: *внутренний монолог, драма, диалог, коммуникативная модель.*

Paziuk Ya. A. Dramatic Markers in the Internal Monologue.

The article deals with the features of the dramatic reception of the internal monologue on the material of internal monologues in the tragedy by W. Shakespeare "Hamlet" and drama by B. Brecht "Life of Galileo", for the purpose of the explication of differences or similarities of attitude and perception of the world by genius writers. W. Shakespeare and B. Brecht, who are the key figures in the world literature. This study investigates the internal monologue as a form of the literary explication of a character's internal speech and employs an idea of the situated narrative. It conveys the wide theoretical and aesthetic synopsis on the chosen topic. Core theoretical arguments are drawn from the close reading of Ukrainian and European exemplary literary texts of the 18th and 20th c. After the critical examination of the established understanding of the internal monologue the researcher suggests the innovative description of the notion observed through the interdisciplinary lens of psychology, linguistics and literary studies. The issue has gain the importance in the light of M. Bakhtin's dialogical theory (fading of monological context, clash of the two voices, microdialogue) and Yu. Lotman's theory of autocommunication. The research to date has tended to focus on the novel and story rather than on other genres. Yaroslav Paziuk expands the ground of the internal monologue use. This study has found that generally the internal monologue as a complex multi-vector communicational model is traced in the epic and drama writings of a variety of literary styles undergoing a range of transmutations and is potentially applicable to the poetry as well. The most obvious finding to emerge from this study is that substantial changes are to be made in the index of the internal monologue core and supplementary functions.

Key words: *internal monologue, drama, dialogue, communicational model.*