

СТЕРЕОМЕТРИЧНА СТРУКТУРА ДРАМАТУРГІЇ БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

У статті розглянуто елементи стереометричної структури п'ес Б. Брехта, які значною мірою зумовлені соціальними й політичними факторами, а також прагненням знайти новаторські форми через реформування театральної системи. Порівняно драматичну творчість Б. Брехта та С. Гришковця, яким через конфлікт повсякденності вдалося осмислити фундаментальний статус повсякдення. Основну увагу зосереджено на примітках, елементах "епізації" та принципах "феноменального театру", які розкривають філософський зміст творів автора.

Історія театру показує, що нове драматургічне покоління з'являється в епоху соціальних потрясінь, скандалів, конфліктів, а епажна театральна форма максимально точно здатна виразити напруженність та межовість світогляду епохи. Оскільки творча діяльність великого німецького драматурга Бертолльда Брехта припала саме на такий час, то вплив ідей "епічного театру" відчуваємо й досі. На наше переконання реформування театральної системи було зумовлене не лише соціальними й політичними факторами, а й стало формою занепокоєння молоді подальшим майбутнім мистецтва.

Дослідженням драматургічної творчості Б. Брехта присвячено багато робіт на Заході, у радянському та вітчизняному літературознавстві: Ф. Клотц, Е. І. Глумової-Глухарсьова, Д. В. Затонського [1: 37], В. Г. Клюєва, Л. З. Копелева [2], І. М. Фрадкіна [3], Є. Г. Еткінда, Я. Копфа, Дж. Стрелера, Е. Шумахера, Р. Гейслер, Г. Ієрінг, Г. Кан, Г. Каразек, Г. Майер, Л. Фейхтвангера та ін. Серед монографій та статей виділяються публікації науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка О. С. Чиркова [4], С. Ф. Соколовської [5], Л. Ф. Маловицької, Н. В. Євченко. Усі вони так чи інакше зверталися до художньо-теоретичної спадщини німецького драматурга, режисера, аналізували першоджерела, теоретичні засади та мистецькі здобутки епічного театру, метод відтворення художньої дійсності. Увага решти літературознавців була прикута до зонгу як різновиду коментуючої ремарки: Н. В. Возненко [5], Ю. Баб, М. Векверт, Т. Візенгрунд-Адорно, М. Дітріх, К. Мюно, Н. І. Філічева, В. Хінк, О. Царек, П. Чіаріні, М. К. Ян, Р. Арнхейм, К. Германн, А. Еренштейн, О. Манн, Г. Г. Штуценшмідт та інші.

Вивчення стилю драматурга ґрунтовно представлено завдяки питанням граматико-стилістичних особливостей драматичної мови Б. Брехта, особливостям функціонування "ефекту очуження", мовним засобам "епізації", мовно-функціональній структурі брехтівських зонгів. Численних та солідних праць про стереометричну структуру драматургії автора не має. Тому **метою нашої розвідки** є спроба аналізу стереометричної структури крізь призму сприйняття концепції "епічного театру" Бертолльда Брехта.

При інтерпретації "стереометричної структури" ми спираємося на термін польського літературознавця Анджея Вірта, котрий у статті "Про стереометричну структуру п'ес Брехта" зазначає, що німецький драматург до двох "планіметричних" вимірів драми, діалогу та дії додав третій вимір – епічний: *"Иначе говоря, его пьесы представляют собой сценический рассказ, сценическое повествование"* [3: 27]. Ця тенденція вперше почала з'являтися у п'есах 20-30-х років, де діючі персонажі, перериваючи діалог, зверталися до публіки, щоб донести коротку інформацію про себе, про інших персонажів, про обставини, котрі стали важливими для розуміння їхніх дій.

Варто нагадати, що у монографічному виданні Л. Копелева "Брехт" зазначається, що німецький драматург працював над теорією "епічного театру" з юнацьких років. Однак "... цю теорію не треба сприймати як спробу створити власну систему нормативної поетики. Скоріше це вторинна функція творчої практики, яка випливала з потреби усвідомлення та узагальнення власного художнього досвіду і тому так часто розроблялася у коментарях та примітках до п'ес та вистав" [2: 121].

Здавна театральна свідомість була архаїчною та консервативною. Глядач та його публіка стикалися з дійсністю, що породжувала страх реальності та різні форми ескапізму. Тому й не дивно, що єдиною формою звільнення від цієї дійсності став театр, котрий пропагував катарсис (звільнення). Однак Бертолльд Брехт заперечив аристотелівську драматургію і розробив так звану закриту (неарістотелівську) драму, взявши за основу театральні доктрини Сходу. Про аспекти такого підходу свідчить дослідження І. Фрадкіна "Бертолльд Брехт", присвячене естетичним поглядам німецького драматурга. У книзі науковець відзначає, що традиційний драматичний театр став "фабрикою снів", де глядач "... зливався зі сценою, разом із артистами сміється й плаче, тому постає потреба "нового театру" – епічного, котрий спонукав би глядача розмірковувати над певною важливою проблемою і не співпереживати сценічному дійству, а реально впливати на справжні події дійсності" [3: 35]. Варто пригадати й висловлювання англійського критика Джона Уіллета, який в статті "Брехт в Англії" наголошував, що драматургічні засоби Брехта (використання східних сюжетів, інтерес до прийомів китайського театру) дають можливість читачам і режисерам заражовувати автора до експресіоністів. При цьому вилучені

деталі, трюки, іронія домінують над ідейним змістом п'ес і ведуть до небезпеки хибного трактування Б. Брехта.

Осягнення твору – завжди тривалий і навіть нескінченний процес. Кожне нове прочитання відкриває у ньому нові грані. Драматургія Б. Брехта утвірджує необхідність активного ставлення до твору. Водночас ми розуміємо, що лише у діалозі між твором і тим, хто сприймає, вирішальну роль відіграє сам твір. У літературознавстві існує два підходи до вивчення твору: планіметричний і стереометричний. Вони лише є початком вивчення твору. Наступним етапом є вивчення його структури й компонентів. Під "структурою" розуміємо творчу історію, процес становлення художньої цілісності, які забезпечують зв'язок твору з життям та літературною традицією. На наше переконання, стереометричний підхід полягає у тому, щоб осягнути твір не як площину, а як річ саму в собі, як окремий світ, що має власне життя та власний рух. Тому звернемося до окремих аспектів такого розгляду.

Оскільки Бертольда Брехта завжди цікавили події дійсного життя, то відобразити їх могли діалогічні взаємини між твором та реципієнтом. У цьому процесі головну роль відігравав реалістичний театр: "*Наш театр вже тому не реалістичний, що він недооцінює спостереження. Наші актори вдивляються в себе, замість того, щоб вдивлятись в оточуючий світ. Події, в яких беруть участь люди і які є єдиним предметом сценічного втілення, служать тільки засобом для того, щоб виставити напоказ свій темперамент і т. п. Режисери використовують п'єси лише для втілення власних "видінь" – це відноситься і до нових п'єс, які є не видіннями, але спробою виправити дійсність. Чим раніше ми з цим покінчимо, тим краще. Звичайно, потрібно спочатку навчитися створювати художні копії, подібно до того як будувати моделі. Щоб моделі можна було наслідувати, треба, щоб вони були корисними для наслідування. Не наслідуване повинне поступитися місцем зразковому*" [6].

Очевидно, що автор у праці "Театральна практика" наголошує не лише на зв'язках між дійсністю та ілюзією (представленою у формі копії), а й традицією як естетичною якістю літератури та традиційністю як ознакою повторюваності мотивів, образів. Свідомий рівень традиції реалізується через фактори прийняття (продовження), відштовхування та включеності (невключеності) елементів. Не останню роль при обробці мотивів, сюжетів відіграє й процес сприйняття німецьким глядачем загальновідомого матеріалу. Доказом новаторства сюжету-зразка став жанр драми-обробки, в якому полюбляв працювати драматург. Причому автор був далеко не першим в історії драматургії, хто виступив з обробкою відомих сюжетів (тут достатньо пригадати комедії та трагедії Шекспіра, сюжети яких запозичувалися з античних, середньовічних, ренесансних джерел), але саме він теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. Зокрема, брехтівська п'єса "Антігона", як наголошує драматург, виникла з однойменної драми Софокла по гельдерлінівському перекладу та була написана у співавторстві з К. Нейером. Як відомо, починаючи з 20-х років, у створенні п'єс та спектаклів брали участь цілі групи людей, які були співавторами драматурга. Серед них виділялися: Елизавета Гауптман, видатний німецький композитор Ганс Єйслер, режисер Еріх Єнгель, художник Каспар Нейер і, звичайно, дружина, неперевершена актриса Елена Вейгель. Ідею задуму драми-обробки "Антігона" автор у передмові до твору так пояснював: "*Для запропонованої театральної ідеї була обрана драма про Антігону, тому що за своїм змістом вона могла б набути відомої актуальності і ставити цікаві формальні завдання. Що стосується політичного змісту, то аналогії з сучасністю, які після їх осмислення вражаюче підсилились, виявилися невигідними: головна геройня протесту в античній драмі не презентує бійців німецького протесту, які для нас є важливими*" [7: 159]. Отже, традиційний античний сюжет у Б. Брехта отримує нове трактування завдяки соціально-історичним, літературним причинам (бурхливому періоду війн та революцій, адже Б. Брехт прийшов у мистецтво після першої світової війни в двадцяті роки; поширенню ідей антифашизму; нелегкому життєвому досвіду); опосередкованим контактам та мутаційним змінам у драматичному роді.

"Стереометрична структура" п'єс німецького драматурга виникає завдяки переконанню Б. Брехта в тому, що театр повинен бути епічним. Ретельний аналіз теоретико-літературної спадщини довів, що епічними елементами зазвичай виступають: виклад змісту на початку кожної картини, введення зонгів, що коментують дію, використання форми оповідання, монтаж [2-5]. Так, у "Новому пролозі до Антігони", що розміщений після прологу, подається такий коментар: "Перед сценою стоїть стіна з дверима і шафою. Стіл, два стільці. У кутку справа – мішок. Спускається щит з написом: "Берлін. Березень 1945 року. Світанок". Робітник сцени двічі б'є в гонг та з оркестру виходять дві сестри" [7: 167]. Завдяки таким коментуючим засобам автор отримує можливість втрутатися в художню дію і експліцитно давати свою оцінку зображеним подіям, узагальнювати їх філософсько-етичний зміст.

Розлогий коментар націлює реципієнта не лише на спрощено-наївну форму подання змісту сценічного твору, а й допомагає відтінити, відчужити, виокремити подібну масштабність дії через принципи "феноменального театру". За Б. Брехтом в епічному театрі компоненти спектаклю (робота акторів, режисера, світло, музика, оформлення) повинні стати художнім явищем (феноменом), що виконує самостійну функцію при розкритті філософського змісту, а не бути дублерами інших компонентів: "*Виконавиця ролі Антігона, як відмічає драматург, відчуває надзвичайну спокусу знайти в*

розвові з Креонтом лише співчуття публіки. Але, піддавшись цій спокусі, актриса позбавила б публіку чіткої картини назриваючих конфліктів у верхах, до яких належить Антігона і піддала б небезпеці умовиводи та емоції, які дана картина може породити" [7: 182]. Аналітичність загального задуму реалізується через аналіз, рефлексію, завдяки якій "... актор повинен не перевтілюватися в образ того персонажу, якого він грає, а показувати його, очікуючи й знаходячись ніби з ним поруч" [8: 162]. Як при цьому не згадати висловлювання німецького критика Ганса Х. Янна, що критикував принципи "епічного театру" Б. Брехта і знаходив у п'єсах автора фрагменти "бездіяльного тексту", що суперечать динамічній природі театру і ускладнюють постановку творів.

У п'єсі "Маті" німецький драматург завдяки введенню епічних елементів прагне довести, що драматичний твір, на відміну від епічного, можна "розрізати" на шматки, які збережуть свою життєздатність. Зокрема, для Б. Брехта, зонг та примітка є дзеркально розміщеними фрагментами, що при зіставленні набувають особливого значення: вони впорядковують не лише картини ("сценічні оповіді") в просторі й часі, а й поєднуються в асоціативно "розвіданому" часі й просторі. Дослідник Н. В. Возненко при аналізі стилістики зонгів відзначала, що "З'явлення зонгів як ліро-епічних елементів у п'єсі означає не процес руйнування та занепаду драматичного тексту як жанрового різновиду, а навпаки, поширення меж та збагачення традиційної і, отже, дещо застарілої форми драми" [9: 5].

Фабула п'єси "Маті" завдяки схематично-фіксованим характерам сюжетно виструнчилася, бо зосереджує увагу на головному персонажеві, Пелагеї Власовій, котра, завдяки зростанню класової свідомості, прагне навчитися читати і писати. Зонг, що з'являється наприкінці мізансцени і становить епічну частину п'єси, дає можливість драматургові сказати про геройню більше, ніж це зробила вона сама через діалог. Цей підхід, що був помічений О. С. Чирковим, нагадує про розчленованість единого потоку дій, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування. Оскільки за Брехтом динаміка зображеного не повинна переважати, то в епічній драмі, на відміну від аристотелівської, попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу [7: 38].

Приметно, що зонг виконують робітники, котрі, як колектив, формують цілісний погляд на світ, узагальнюють екзистенційні проблеми: соціального статусу, віку, особливостей характеру, зовнішності, внутрішнього світу. Зонги створюють стереометричний ефект, завдяки якому на кону одночасно постають окремі людські долі і погляд на них здалеку. Принцип параболи, що то віддаляє оповідь, а то через криву наближає, розширяє межі драматичної форми і готове до сприйняття "розвіданого часу" [5: 219]:

Учись азам. Для тебя,
Чье время настало,
Это не поздно!
Учись азбуке; этого мало, но
Учись ей. Начинай,
Как бы ни было скучно!
Тебе надо все знать!
Время тебе стать у руля.
Учись, начлежник!
Учись, арестант!
Учись, кухарка!
Учись, шестидесятилетняя!
Время тебе стать у руля.
Школу ищи, беспризорник,

Требуй знанья, босой!
Книгу хватай, голодный. Это – оружье.
Время тебе стать у руля.
Не стыдись вопросов, товарищ!
Не давай себя оболванить,
Сам проверяй!
Того, что не сам ты узнал,
Не знаешь ты.
Счет – проверяй.
Платить-то тебе же.
Каждую трату исследуй,
Спроси, откуда она.
Время тебе стать у руля [10].

У примітках, перекладених М. Манушиним, автор наголошує, що "... сміх глядачів над окремими репліками не повинен завадити їм показати, як важко учитися похилим людям; тим самим розкривається значення справді історичної події – усунення науки і духовної експопропаганди буржуазії експлуатованим на важку фізичну працю пролетаріатом. Це не мається на увазі "між рядків", а говориться просто. Багато наших акторів, коли їм доводиться в якій-небудь сцені говорити щось просто, відразу починають шукати того, чого просто не сказано, щоб саме це зіграти. За це "невиражене", сказане між рядків, яке потребує гри, вони і хатаються. Але оскільки виражене стас банальністю, сценічна поведінка приносить шкоду справі" [10].

Завдяки авторським заувагам, процес переходу до нового мислення Пелагеї Власової показаний як болісний шлях, що веде до поступового звикання й адаптації. Поліфонія оповідей (зонги та примітки) розгортається паралельно завдяки чому наздоганяє або перетинає одну одну. Тому епізація п'єси веде до реалізації двох ідей водночас: усвідмінення науки, просвітництва та сили ідеології, тобто пролетарської доктрини. Важливо наголосити, що по-перше, завдяки такій структурній опозиційності досягається внутрішня впорядкованість на рівні контексту, по-друге, "епічна система" Б. Брехта буде у вигляді паралельних рядів, що перетинають і взаємодоповнюють один одного.

"Нова п'еса" початку ХХ століття стала драматургічним експериментом. "Нова п'еса" кінця ХХ століття перетворилась у явище маргінальне, субкультурне, а розмови про естетику "нової драми" в наш період давно припинилися. У сучасній драматургії естетична індиферентність перетворилася в продукт вільнодумства, виклику. А це кардинально змінило жанрову природу драми й підготувало ґрунт для появи сучасного документального театру. Саме в такому театрі ми зустрічаємо з фетишем правди. Завдяки правдивості зникають кордони між прототипом і героєм, а мистецтво спілкування, невигадані історії, презентація героя в статусі "нетипового" стають головним інструментом розкриття дійсності.

Подібний підхід використаний сучасним російським драматургом Є. Гришковцем у монодрамі "Як я з'їв собаку". Ця п'еса написана в період руйнування радянської ідеології та пошуку нових онтологічних вимірів. I хоча російський драматург працює в жанрі монодрами, яка посилює сповіdalність, синтезує подинок роз'єднані монологи заради зовнішньої централізації дії, проте внутрішня централізація все ж переважає. А це, в свою чергу, зближує цей різновид з епічними драмами Бертольда Брехта. Варто згадати й про те, що механізмом традиції є мова як необхідний атрибут того, хто розуміє. Мова для Гришковця має розширеній сенс – як загальна семантика речей і відносин, що дозволяє розглядати діяльність людини з наданням значень усьому, що її оточує. Це передбачає можливість універсального горизонту мови як спільногого досвіду застосування і трансляції значень, що набувають статус традиції.

Авторська ремарка вказує, що персонаж монодрами – це оповідач, молода людина, років 30-40. Композиційний прийом контрасту цілісний образ такого оповідача розпорощує на "Я" та "Інші". Тому з розвитком фабули з'являються персонажі-оповідачі (Я-дитина, Я-матрос, Я-сьогодні), що частково наближені до особистісних рефлексій драматурга.

Про це свідчать збіги у біографіях автора та героїв, які свою індивідуальність проявляють на рівні сюжету, конфлікту, підтексту. Конфлікт цих різних "Я" вирішується через витискання свого попередника: *"Меня нет... Того, которого так любят, ждут... того единственного... Его нету. Меня – того, нет. А мои родные об этом не знают. А меня нет"* [11: 195]. Крім того, персонажі-оповідачі дистанціюються від свого теперішнього для того, щоб розказати про людину, якої вже не існує не в фізичному, а метафізичному плані: *"Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил... В смысле для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот "я", который сейчас это рассказывает, это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться"* [11: 170-171].

Фінальна сцена (пойдання собаки, приготовленої корейцем Колео I), що експлікує зв'язок з назвою, посилює смисловий акцент всього твору: *"Я ел, ел, думал, понимая, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом. Ел, пытался ощутить бунт в себе, а мне... было вкусно... <...>. Тот, который ел... был более... современным... то есть лучше совпадал со временем. <...>. А теперь бы я не смог есть собаку"* [11: 194-195]. Оскільки Alter-постмодерн (пізній постмодерн) акцентує увагу на тому, що в нелінійному світі суб'єкт спроможний відкрити самого себе, то дзеркальне розміщення спогадів з життя Я-дитини та Я-матроса робить сьогодення більш зрозумілим, логічним та не таким віддаленим.

Таким чином, Б. Брехт та Є. Гришковець через конфлікт повсякденності осмислили фундаментальний статус повсякдення, впорядкували не лише картини ("сценічні оповіді") в просторі й часі, а й досягли внутрішньої впорядкованості на рівні традиції й новаторства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Затонський Д. В. Минуле, сучасне, майбутнє / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1982. – 370 с.
2. Копелев Л. З. Брехт / Л. З. Копелев. – М. : Молодая гвардия, 1966. – 432 с.
3. Фрадкін І. М. Бертольт Брехт. Путь и метод / И. М. Фрадкін. – М. : Наука, 1965. – 374 с.
4. Чирков О. С. Бертольт Брехт / О. С. Чирков. – К. : Дніпро, 1981. – 159 с.
5. Соколовська С. Ф. Час і простір в епічній драмі Б. Брехта / С. Ф. Соколовська // Вісник Житомирського державного університету. – Випуск 44. – Філологічні науки. – Житомир. – 2009. – С. 218–221.
6. Брехт Б. Театральная практика [Електронний ресурс] / Б. Брехт. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/breht/teatr_prakt.php.
7. Брехт Б. Произведения : [в 2-х т.] / Б. Брехт. – М. : Прооисвещение, 1957. – Т. 2. – С. 110–186.
8. Современная зарубежная драма : [об. статей] / [отв. ред. Л. З. Копелев]. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 383 с.
9. Возненко Н. В. Стилістика сонгів у Бертольта Брехта : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / Н. В. Возненко ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2002. – 19 с.
10. Брехт Бертольд. Матъ [Електронний ресурс] / Бертольд Брехт. – Режим доступу до журн. : <http://lib.rus.ec/b/260413/read>.
11. Гришковець Е. Зима. Все п'еси / Е. Гришковець. – М. : Эксмо, 2007. – 320 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Zatons'kyi D. V. Mynule, suchasne, maibutne [Past, Present, Future] / D. V. Zatons'kyi. – K. : Dnipro, 1982. – 370 s.
2. Kopelev L. Z. Brecht [Brecht] / L. Z. Kopelev. – M. : Moloda gvardiia, 1966. – 432 s.

3. Fradkin I. M. Bertolt Brecht. Put' i metod [Bertolt Brecht. Way and Method]. – M. : Nauka, 1965. – 374 s.
4. Chyrkov O. S. Bertolt Brecht [Bertolt Brecht] / O. S. Betrott. – K. : Dnipro, 1981. – 159 s.
5. Sokolovs'ka S. F. Chas i prostrir v epichnii drami Brechta [Time and Space in the Brecht's Epic Drama] / S. F. Sokolovs'ka // Visnyk Zhytomyrs'kogo derzhavnogo universytetu [Zhytomyr State University Journal]. – Vypusk 44. – Filologichni nauky. – Zhytomyr, 2009. – S. 218–221.
6. Brecht B. Teatral'naia praktika [Theatre Practice] [Elektronnyi resurs] / B. Brecht. – Rezhym dostupu : http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/brecht/teatr_prakt.php.
7. Brecht B. Proizvedeniia [Works] : u 2 t. / B. Brecht. – T. 2. – M. : Prosveshchenie, 1957. – S. 110–186.
8. Sovremennaia zarubezhnaia drama [Modern Foreign Drama] : [sb. statei] / [otv. red. L. Z. Kopelev]. – M. : Izd-vo AN SSSR, 1962. – 383 s.
9. Voznenko N. V. Stylistyka songiv u Bertolta Brechta [Bertolt Brecht's Songs Stylistics] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk : spets. 10.02.04 "Germans'ki movy" / N. V. Voznenko. – Khark. nats. univ. im. V. N. Karazina. – Kharkiv, 2002. – 19 s.
10. Brecht B. Mat' [Mother] [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu do zhurn. : <http://lib.rus.ec/b/260413/read>.
11. Grishkovets E. Zima. Vse p'esy [Winter. All the Plays]] / E. Grishkovets. – M. : Eksmo, 2007. – 320 s.

Матеріал надійшов до редакції 21.02. 2013 р.

Нестерук С. Н. Стереометрическая структура драматургии Бертольда Брехта.

В статье рассматриваются элементы стереометрической структуры пьес Б. Брехта, которые обусловлены социальными и политическими факторами, а также стремлением найти новаторские формы путем реформирования театральной системы. Сравнивается драматическое творчество Б. Брехта и Е. Гришковца, которым удалось сквозь конфликт обыденности осмыслить фундаментальный статус обыденности. Основное внимание сосредоточено на примечаниях, элементах эпизации и принципах феноменального театра, которые раскрывают философский смысл произведений автора.

Nesteruk S. N. The Stereometrical Structure of Bertolt Brecht's Drama.

The article deals with the elements of the stereometrical structure of B. Brecht's plays, which can be explained with the social and political reasons and the intention to find some new forward-looking forms through the reforms of the theatrical system. The dramatic work by B. Brecht and E. Grishkovets are compared. These are two authors, who managed to comprehend the fundamental status of commonness through the commonness conflict. Much attention is concentrated on the comments, elements of "episodes" and principles of "phenomenal theatre" that disclose philosophical contents of the author's works.