

## СТЕРЕОМЕТРИЧНА СТРУКТУРА ДРАМАТУРГІЇ БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

*У статті розглянуто елементи стереометричної структури п'єс 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 епатажна театральна форма максимально точно здатна виразити напруженість та межовість світогляду епохи. Оскільки творча діяльність великого німецького драматурга Бертольда 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.

Дослідженню драматургічної творчості Б. Брехта присвячено багато робіт на Заході, у радянському та вітчизняному літературознавстві: Ф. Клотц, Е. І. Глумової-Глухарьова, Д. В. Затонського [1: 37], В. Г. Ключева, Л. З. Копелева [2], І. М. Фрадкіна [3], Є. Г. Еткінда, Я. Копфа, Дж. Стрелера, Е. Шумахера, Р. Гейслера, 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. Штукеншмідт та інші.

Вивчення стилю драматурга ґрунтовно представлено завдяки питанням граматики-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" Бертольда Брехта.

При інтерпретації "стереометричної структури" ми спираємося на термін польського літературознавця Анджея Вірта, котрий у статті "Про стереометричну структуру п'єс Брехта" зазначає, що німецький драматург до двох "планіметричних" вимірів драми, діалогу та дії додав третій вимір – епічний: *"Інакше говорячи, его пьєсы представляют собой сценический рассказ, сценическое повествование"* [3: 27]. Ця тенденція вперше почала з'являтися у п'єсах 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 впливала з потреби усвідомлення та узагальнення власного художнього досвіду і тому так часто розроблялася у коментарях та примітках до п'єс 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 Бертольд Брехт заперечив аристотелівську драматургію і розробив так звану закрити (неаристотелівську) драму, взявши за основу театральні доктрини Сходу. Про аспекти такого підходу свідчить дослідження І. Фрадкіна "Бертольд Брехт", присвячене естетичним поглядам німецького драматурга. У книзі науковець відзначає, що традиційний драматичний театр став "фабрикою снів", де глядач *"... зливається 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 Уїллета, який в статті "Брехт в Англії" наголошував, що драматургічні засоби Брехта (використання східних сюжетів, інтерес до прийомів китайського театру) дають можливість читачам і режисерам зараховувати автора до експресіоністів. При цьому вилучені

деталі, трюки, іронія домінують над ідейним змістом п'єс 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 утверджує 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 вдивлятися 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 полюблив 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 "Антигона", 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: Єлизавета Гауптман, видатний німецький композитор Ганс Єйслер, режисер Єріх Єнгель, художник Каспар Нейер і, звичайно, дружина, неперевершена актриса Єлена Вейгель. Ідею задуму драми-обробки "Антигона" автор у передмові до твору так пояснював: *"Для запропонованої театральної ідеї була обрана драма про Антигону, 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 підсилюються, виявились не вигідними: головна героїня 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 двадцять років; 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 Антигони", 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 втручатися 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: *"Виконавця ролі Антигони, як відмічає драматург, відчуває надзвичайну спокусу знайти в*

розмові з Креонтом лише співчуття публіки. Але, піддавшись цій спокусі, актриса позбавила б публіку чіткої картини назріваючих 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, очужуючи 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 "Мати" 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 поєднують в асоціативно "розказаному" 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, децю застиглої форми драми" [9: 5].

Фабула п'єси "Мати" завдяки схематично-фіксованим характеристикам сюжетно виступила, 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 героїню більше, ніж це зробила вона сама через діалог. Цей підхід, що був помічений О. С. Чирковим, нагадує про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування. Оскільки за Брехтом динаміка зображуваного 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].

Прикметно, 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, розширює межі драматичної форми і готує до сприйняття "розказаного часу" [5: 219]:

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

*Требуя знания, босой!  
Книгу хватай, голодный. Это – оружие.  
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 – усупільнення науки і духовної експропріації буржуазії експлуатованим на важку фізичну працю пролетаріатом. Це не мається на увазі "між рядків", а говориться прямо. Багато наших акторів, коли їм доводиться в якій-небудь сцені говорити щось прямо, відразу починають шукати того, чого прямо не сказано, щоб саме це зіграти. За це "невиражене", сказане між рядків, яке потребує гри, вони і хапаються. Але оскільки виражене стає 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 одна одну. Тому епізація п'єси веде до реалізації двох ідей водночас: уславлення 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 будується у вигляді паралельних рядів, що перетинають і взаємодоповнюють один одного.

"Нова п'єса" початку ХХ століття стала драматургічним експериментом. "Нова п'єса" кінця ХХ століття перетворилась у явище маргінальне, субкультурне, а розмови про естетику "нової драми" в наш період давно припинилися. У сучасній драматургії естетична індиферентність перетворилась 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, невігдані історії, репрезентація 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'єса написана в період руйнування радянської ідеології та пошуку нових онтологічних вимірів. І хоча російський драматург працює в жанрі монодрами, яка посилює сповідальність, синтезує поодинокі 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 розширений 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 спільного 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 розпорошує 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, ждуют... 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 (поїдання собаки, приготовленої корейцем Колею І), 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 оцутить 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. Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод / И. М. Фрадкин. – 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/brecht/teatr\\_prakt.php](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/brecht/teatr_prakt.php).
7. Брехт Б. Произведения : [в 2-х т.] / Б. Брехт. – М. : Проосвещение, 1957. – Т. 2. – С. 110–186.
8. Современная зарубежная драма : [сб. статей] / [отв. ред. Л. З. Копелев]. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 383 с.
9. Возненко Н. В. Стилистика 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. Мать [Електронний ресурс] / Бертольд Брехт. – Режим доступу до журн. : <http://lib.rus.ec/b/260413/read>.
11. Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М. : Эксмо, 2007. – 320 с.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Zaton'skyi D. V. Mynule, suchasne, maibutne [Past, Present, Future] / D. V. Zaton'skyi. – 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]. – М. : Nauka, 1965. – 374 s.
4. Chyrkov O. S. Bertolt Brecht [Bertolt Brecht] / O. S. Betrolt. – К. : Dnipro, 1981. – 159 s.
5. Sokolovs'ka S. F. Chas i prostir v epichnii dramii Brechta [Time and Space in the Brecht's Epic Drama] / S. F. Sokolovs'ka // Visnyk Zhytomyr'skogo 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](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/brecht/teatr_prakt.php).
7. Brecht B. Proizvedeniia [Works] : u 2 t. / B. Brecht. – Т. 2. – М. : Prosveshchenie, 1957. – S. 110–186.
8. Sovremennaia zarubezhnaia drama [Modern Foreign Drama] : [sb. statei] / [otv. red. L. Z. Kopelev]. – М. : 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. – М. : 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.*