

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
"Brecht-Zentrum"
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Центр германістики

Брехтський часопис
(Brecht-Heft)
Статті
Доповіді
Есе

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 1

Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2011

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)

ББК 83.3 (Нім)

Б87

Рекомендовано до друку Вченюю радою Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(протокол № 3 від 28 жовтня 2011 р.)

Рецензенти:

Галич О. А. – доктор філологічних наук, професор Луганського національного університету імені Тараса Шевченка;

Назарець В. М. – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука.

Редакційна колегія

Білоус П. В. – доктор філологічних наук, професор
Бондарєва О. Є. – доктор філологічних наук, професор
Волощук Є. В. – доктор філологічних наук, професор
Головчинер В. Є. – доктор філологічних наук, професор
Горпенко В. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
Мироненко Л. А. – доктор філологічних наук, професор
Рихло П. В. – доктор філологічних наук, професор
Удалов В. Л. – доктор філологічних наук, професор

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарєва О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2011. – 178 с., (укр. та рос. мовами).

Підписано до друку 21.11.2011 р. Формат 60x90/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк різографічний. Ум. друк. арк. 22,25. Обл.-вид. арк 15,78. Тираж 300. Замовлення 238.

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка

ЖТ № 10 від 07.12.04 р.

Україна, 10008, м. Житомир, вул. В. Бердичівська, 40

ЗМІСТ

Вступне слово	5
Астрахан Н. І. Олександр Семенович Чирков: бути, а не здаватися	6
BRECHT INTERNATIONAL	
Ердмут Віціла. "Ви все ще не покінчили із цим мотлохом?" (Про архів Бертольта Брехта).....	12
Головчинер В. Е. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века	17
БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ	
Бертолт Брехт. Біблія / Пер. М. Л. Ліпісівіцький.....	32
Бертолт Брехт. Передмова до "Джунглів" (1926/1927 рр.)	36
Ердмут Віціла. "Навіщо Ви ходите до театру?" (Брехтівська "Передмова до "Джунглів" – невідомий текст).....	37
БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ	
Астрахан Н. І. Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта "Антігона", модель 1948 року"	40
Бондарєва О. С. Передчуття післямодерної драми у п'есі Б.Брехта "Кавказьке крейдяне коло"	46
Васильєв Е. М. "Эпический театр" и "театр абсурда": борьба и/или единство?	51
Волощук Е. В. Бертолт Брехт в диалоге с Францем Кафкой: заметки об "избирательном средстве" двух писателей	60
Ганько Ж. Л. "Антігона" Бертолтта Брехта як творча інтерпретація драми Софокла	73
Закалюжний. Л. В. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки	77
Зорницький А. В.Біля витоків драматургії Брехта. "Театр та соціалізм" Я. Васермана: спроба попередньої філологічної інтерпретації маловідомого академічного тексту на їдиш	81
Зорницька І. В. Іронічне зображення Б. Брехта у п'есі Ежена Йонеско "Спрага та голод"	88
Коляда О. В. Симбіоз драматурга та критика або Брехт і Беккет vs британської академії	94
Король Є. О. Художні особливості видін' у п'есі Б. Брехта "Видіння Симони Маишар"	98
Ліпісівіцький М. Л. Від "Малого Магагоні" до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта.....	103
Моргачова Г. В. Образ Бертолтта Брехта в творчості Гюнтера Грасса.....	109
Попова-Бондаренко И. А. Библейский контекст в драме Б. Брехта "Кавказский меловой круг"	112
Рихло П. В. "Що це за підлі часи..." (Сліди Брехта у творчості Пауля Целана)	126
Соколовська С. Ф. Функції художньої деталі у структурі драматичного твору	136
Тименко Т. Г. Драматична поема та епічна драма: спроба літературно-психологічного аналізу	141
Удалов В. Л. "Малий органон" Б. Брехта у світлі цілісно-системного підходу	145
Федоренко Л. О. "Lehrstück" – "Lern-Spiel" брехтівська модель навчального театру	150
Чертенко О. П. "Єзуйт поцейбіччя": образи Бертолтта Брехта у щоденниках Макса Фріша	157
Чирков А. С. Бертолтт Брехт: между Мельпоменой и Талией.....	163
ТЕАТР	
Чирков О. С. "Забути Герострата": Режисерський почерк Петра Авраменка.....	171

ЗМІСТ

Вступне слово	5
Астрахан Н. І. Олександр Семенович Чирков: бути, а не здаватися	6
BRECHT INTERNATIONAL	
Ердмут Віціла. "Ви все ще не покінчили із цим мотлохом?" (Про архів Бергольта Брехта).....	12
Головчинер В. Е. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века	17
БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ	
Бертолт Брехт. Біблія / Пер. М. Л. Ліпісівіцький.....	32
Бертолт Брехт. Передмова до "Джунглів" (1926/1927 рр.)	36
Ердмут Віціла. "Навіщо Ви ходите до театру?" (Брехтівська "Передмова до "Джунглів" – невідомий текст).....	37
БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ	
Астрахан Н. І. Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта "Антігона", модель 1948 року"	40
Бондарєва О. С. Передчуття післямодерної драми у п'есі Б.Брехта "Кавказьке крейдяне коло"	46
Васильев Е. М. "Эпический театр" и "театр абсурда": борьба и/или единство?	51
Волошук Е. В. Бертолт Брехт в диалоге с Францем Кафкой: заметки об "избирательном средстве" двух писателей	60
Ганько Ж. Л. "Антігона" Бергольта Брехта як творча інтерпретація драми Софокла	73
Закаложний. Л. В. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки	77
Зорницький А. В.Біля витоків драматургії Брехта. "Театр та соціалізм" Я. Васермана: спроба попередньої філологічної інтерпретації маловідомого академічного тексту на юдіш	81
Зорницька І. В. Іронічне зображення Б. Брехта у п'есі Ежена Йонеско "Спрага та голод"	88
Коляда О. В. Симбіоз драматурга та критика або Брехт і Беккет vs британської академії	94
Король Є. О. Художні особливості видін у п'есі Б. Брехта "Видіння Симони Машар"	98
Ліпісівіцький М. Л. Від "Малого Магагоні" до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта.....	103
Моргачова Г. В. Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса.....	109
Попова-Бондаренко И. А. Библейский контекст в драме Б. Брехта "Кавказский меловой круг"	112
Рихло П. В. "Що це за підлі часи..." (Сліди Брехта у творчості Пауля Целана)	126
Соколовська С. Ф. Функції художньої деталі у структурі драматичного твору	136
Тименко Т. Г. Драматична поема та епічна драма: спроба літературно-психологічного аналізу	141
Удалов В. Л. "Малий органон" Б. Брехта у світлі цілісно-системного підходу	145
Федоренко Л. О. "Lehrstück" – "Lern-Spiel" брехтівська модель навчального театру	150
Чертенко О. П. "Єзут поцейбіччя": образи Бертольта Брехта у щоденниках Макса Фріша	157
Чирков А. С. Бертолт Брехт: между Мельпоменой и Талией.....	163
ТЕАТР	
Чирков О. С. "Забути Герострата": Режисерський почерк Петра Авраменка.....	171

характер драматургічного інтерпретаційного опрацювання трагедії Софокла, нову якість брехтівської п'єси-обробки. З іншого боку, драматургічний досвід Брехта, його робота над п'єсами як драматичними літературними творами вплинула на новаторські методи створення вистави, і зокрема проявила у появі моделі вистави. Остання може бути зіставлена з сукупністю авторських інтерпретаційних моделей літературного твору, які є

елементами художнього тексту, покликаними забезпечити перехід читача від одного рівня літературного твору до іншого, і водночас носіями цілісності твору, що намічають вектори його інтерпретації. Модель вистави, отже, виявляється зверненою водночас й до її тексту з усією сукупністю його складників-чинників, і до її інтерпретаційного відтворення в процесі кожної нової постанови та сприйняття.

Література

1. Фрадкин И. "Обработки" Бертольта Брехта // Брехт Бертольт. Обработки. – М.: "Искусство", 1967. – С. 5-24.
2. Брехт Бертольт. Обработки. – М.: "Искусство", 1967. – 512 с.
3. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.
4. Лотман Ю.М. Семиотика сцени // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – 704 с. – С. 583-602.
5. Слесарь Е.А. Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 "теория и история искусств" / Е.А. Слесарь. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. – 27 с.

Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б. Брехта "Кавказьке крейдяне коло"

Бондарєва О.Є.
(Київ)

Із 564 сторінок тексту українського перекладу "Словника театру" Глітціса Паві (Львів, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006) 161 сторінка містить посилання на Брехта, апеляції до його п'єс і театральної теорії. Це означає, що багатовікову історію і теорію світового театру, якою охоплено понад 25 століть, ледь не на 30 % автор цього унікального словниково-енциклопедичного компендіуму визначає брехтівським теоретико-естетичним доробком. Цифра вражає і засвідчує не лише прихильність автора словника до брехтівського генія, а й неоцінений внесок самого Брехта у драматургічну теорію і практику.

За аналогією з категорією "романного мислення" [14, с.6-9], у

валідності якої після праць М. Бахтіна вже ніхто не має сумніву, є сенс обстоювати правомірність дефініції "драматургічне мислення" (згідно з термінологією В.Фьодорова, "ціле, втілене у драмі" [12, с.151]), позаяк упродовж історії існування драму вирізняють відмінні від решти жанрового загалу специфічні властивості і внутрішні закономірності організації текстового і паратекстового матеріалу, з різним ступенем інтенсивності інтерпретовані у зв'язку зі стилювими та смисловими пріоритетами.

У формуванні європейського драматургічного мислення від II половини ХХ століття Б.Брехту справді належить неабияка роль. Назву лише феномени, які у брехтівських п'єсах виявилися важливими

для мене як дослідника сучасної драматургії:

1) створення антип'єси як антиподи класичної драматургії (дія втратила зв'язок із причинистю; далі – у Йонеско, Беккета, Дюрренмата, Мрожека – її визначатимуть виключно випадковості);

2) поєднання експресіонізму і притчевості на театрі;

3) драматургічне використання флеш-беку – мотиву, що відсилає до попереднього епізоду (подіба до риторичної фігури "аналепсис", ця кінематографічна техніка винайдена прозайками; її маркери у театрі – наявність оповідача /не нейтрального, а такого, такого, що трансформує ставлення глядача до подій, зміна освітлення, репрезентація дихотомій тут/там, тепер/колись, правда/фікція/); подібна техніка дозволяє відмовитися від лінійності та об'єктивності презентації дійства, до яких вдаються для зумисного переплетіння одних реальностей з іншими;

4) зміна ігрової техніки, пріоритетність демонстративного характеру гри актора, маніфестація "політики знаків" у театральній практиці;

5) увага до естетики бурлеску. В естетичній площині, на відміну від літературного жанру, бурлеск виступає стилем та естетичним принципом композиції, проявленим у перевертанні зображеного світу, "в шляхетному розгляді тривіальності та тривіальному розгляді шляхетності" (П.Паві), коли використовується барковий принцип – "світ навпаки", а також у поєднанні усіх стилів і манер викладу, які перетворюють бурлеск у мистецтво контрапункту. *Дистанціювання* у Брехта носить саме такий бурлескний характер, відмінний від натуралистичних і реалістичних принципів: "Натуралісти зображають людей так само, як показують дерево перехожим. Реалісти зображають людей так само, як показують дерево садівникам" – пише Брехт у 1967 р. В епічному театрі, навпаки, актор стає відстороненим, дистанційованим демонстратором, інакше кажучи, все, що бачить публіка, за Брехтом, не є амальгамою дійової особи й

демонстратора, як це бачимо в традиційному театрі. Брехтівське дистанціювання – це спосіб репрезентовані процеси описати як дивовижні;

6) явлення переконливих моделей роздвоєності персонажа через використання дистанціювання в якості структурного принципу: глядач просто не може ідентифікувати себе з роздвоеною істотою. Також уможливлюється класифікація protagonistів драми за певною сукупністю додаткових рис, що П.Паві визначає як "інтерпресонаж", набагато ефективніший для аналізу, ніж індивідуальний характер;

7) започаткування драматургії дискурсу. П.Паві не випадково наголошує, що "брехтівська й постбрехтівська драматургії характеризуються сукупністю всіх дискурсів "п'єси", а не ізольованим внутрішнім світом індивідуалізованих персонажів" [9, с.261].

Н.Копистянська вказує на ієрархічну кодифікацію компонентів у процесі жанротворення та виокремлення певної домінанти, яка підпорядковує собі жанрову організацію. Дослідниця пропонує враховувати, що жанротворчими можуть бути і змістовні компоненти, і формальні, а жанри різняться насамперед характером організації взаємодії цих компонентів – не "комбінацією елементів змісту і форми", не "статичним їх набором чи складом", не "механічним їх поєднанням", не "накладанням одного на інше", а "органічним взаємопроникненням їх і взаємопідпорядкуванням, динамічною співвіднесеностю та інтеграцією" [8, с.28]. У Б.Брехта справді таких домінант дві трагічна і комічна, і між ними натягується дійовий каркас, визначаючи "трагіко-комічну" (О.Чирков) сутність п'єс.

У парадигматично-стильовому вимірі, у тому числі й хронологічно, драматургія Б.Брехта – це золота середина між модерністською і постмодерною драмою. Щоб визначити її силове поле, візьмемо до уваги різний статус самих драматургічних жанрів у художніх системах двох рубежів – XIX-XX і XX-XXI століття: у модернізмі драма як глибоко емотивний синтетичний

дискурс епохи кризи *ratio*, культурної сугестивності, чуттєвої рефлективності та граничного індивідуалізму – один із ключових жанрів, де відбувається апробація модерністських пріоритетів (або "такий вид дискурсу, який діалогічно, агонально підриває абсолютний рационалізм універсального, унітарного типу висловлювання" і є формою "творчого синтезу, аналогічного багатоголосю життя" [3, с.243], а трагізм драми, як і модернізму в цілому, може бути "певною мірою оптимістичним і гуманістичним" [13, с.75]), у літературі доби постмодернізму з його недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння/зривання різних масок вона ж – неакцентований раритет з глибокого жанрологічного маргінесу, де сама моделювальна динаміка носить уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зініштовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплених їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою й літературознавством.

Надзвичайно цікаво простежувати маркери визрівання однієї художньої стилістики та естетики в межах іншої. Зараз стало ледь не нормою гарного літературознавчого етикету ідентифікувати маркери постмодерної стилістики у літературі другої третини ХХ століття. Так, Г.Мережинська у багатьох працях пише про "препостмодерністський комплекс" у творчості М.Булгакова, зокрема, у його романі "Майстер і Маргарита". Т.Гундорова полемічно починася відлік нелегалізованого українського постмодернізму з 1946 року ("Кавказьке крейдане коло" Б.Брехта – 1945 рік!) – з декларативної заяви Я.Гніздовського про "український гротеск", доповненої міркуваннями В.Петрова (Бера) про "нову добу розкладеного атома" [4, с.7]: таким чином, понад півстоліття, охоплені в рецепції С.Павличко метафорою "модерну", в інтерпретації Т.Гундорової (як, зрештою, й численних інших дослідників) уже

знаменують препостмодерністський комплекс та власне ранній постмодернізм. Цю ж хронологічну прив'язку з мінімальним коригуванням можна припасувати щодо драматургії й до оприлюднення творів І.Костецького – прозового із завуальованою драматичною формою оповідання "Ціна людської назви" (1946) і драматургічних шедеврів "Спокуси несвятого Антона" (1946), "Близнята ще зустрінуться" (1947) та "Дійство про велику людину" (1948). Щоправда, у "ПроЯвленні Слова..." Т.Гундорова, апелюючи до маркування хронологічних кордонів українського модернізму І.Костецьким ("в українській літературі модерністський рух був дещо "затягнений", у ньому чергувалися "систематичне відставання" з "похопливим надолжуванням"), самого Костецького називає одним із авторитетніших представників українського модернізму[3, с.19]. Постать і творчий доробок Костецького С.Павличко вписує у "нігілістичний" різновид дискурсу модернізму, вона ж наголошує на тому, що театр Костецького, будучи по суті абсурдистським, "випереджав" повоєнний модерністський "театр абсурду", оскільки по суті сформулював і втілив його базові принципи, але, на жаль, "не здійснився": "не мав жодного позаукраїнського резонансу" [10, с.357-359]. Натомість номінувавши "Ціну людської назви" "твором абсурдистським – у стилі Йонеско чи Бекета", Г.Грабович виокремлює і означує риси цього тексту, що свідчать про його постмодерністську природу: своєрідне перемішування реалістично деталізації й абсурду; загадкове "неспрацювання" "зовнішньої інтерсуб'єктивної дійсності; постулювання окремим твором власної онтології принцип внутрішньої сегментації тексту перемішування реальності та галюцинаційної дійсності без декларування жодних переваг закамуфльованість жанрової конструкції тексту; прихована наявність "швів" між сегментами текстової фактури та ін. [2, с.258-267]. Так само і Л.Залеськ Онишкевич, коментуючи драматургічні

твори І.Костецького в контексті української модерної драми, по суті називає на користь "модерності" їх постмодерні "маркери": увагу до комунікативних стратегій людського спілкування; намагання героїв сховатися від реальності, стати анонімними; ошукування читача через систему явного та удаваного двійництва; авторове немов би легковажне ставлення до серйозних тем; інтертекстуальність; пародіювання відомих творів або стилю доби. Водночас герой драматургії Костецького Залеська Онишкевич синонімічно маркує як "не герой", "антигерой", "звичайних персонажів постмодерністичних творів" [6, с.329-330]. Тим часом вона ж посилається на І.Костецького, виявляючи загальні "риси постмодернізму" в драматургії української діаспори [5, с.26-27]. А в одній із останніх видрукованих статей пані Залеська Онішкевич вже безапеляційно називає "Дійство про велику людину" "першим класичним прикладом постмодернізму в українській літературі" [7, с.279]. Як бачимо, хронологічно нижня межа зародження постмодерної драматургії охоплює саме той період, коли було створено і "Кавказьке крейдяне коло". Безумовно, брехтівська п'єса набагато глибша, аніж її можна представити будь-якою схемою, це унікальний рефлексогенний текст з невичерпним інтерпретативним потенціалом.

І все ж таки, будучи введеним у синхронний контекст, наприклад, п'єс І.Костецького, а надто з відстані початку ХХІ століття, цей текст засвідчує концентрований преформізм подальших драматургічних феноменів європейського театру. Я далека від найвного твердження про постмодерністські уподобання Б.Брехта, проте прискіпливий аналіз "Кавказького крейдяного кола" дозволяє чітко ідентифікувати у цьому тексті визрівання постмодерної драматургічної стилістики, явлене через цілу низку естетичних маркерів:

1) Вперше застосована Л.Піранделло дефініція "мовленнєва дія" на межі XIX-XX століть уже ставила під сумнів

арістотелеву теорію драми як "наслідування дії дією", а не мовленням, і саме вона у парадоксальній площині була переосмислена європейською драмою ХХ століття, що уможливило повне неспівпадіння сценічного слова та сценічної дії. У п'єсі маємо образ наратора – співця Аркадія Чхайдзе, який "знає напам'ять двадцять одну тисячу віршів" [1, с.609] і, гортаючи обшарпані сторінки лібретто, веде оповідь унродовж усієї п'єси, у її фіналі звертаючись до глядачів. Таким чином, подіями стають не лише паралельні історії Груші та Аздака, які зливаються наприкінці п'єси, а й сама оповідь про ці події. Як бачимо, структурні особливості зображеного світу екстраполюються на принципово іншу жанрову канву.

2) Практика епічного театру не випадково звертається до "металінгвістичного резюмування" – викладення сенсу п'єси через мінімальну фразу, яка розкриває артикуляції чи суперечності фабули. У Брехта це найчастіше втілюють назви творів. Таку ж ситуацію маємо з "Кавказьким крейдяним колом" – лінією істини ("крейдяним колом"), яка у нетривіальних обставинах уможливлює нове соціальне прочитання одвічних "законів крові" (топос Кавказу, екзотика Грузії покликані поглибити дистанціювання західноєвропейського рецепента, виконуючи теоретичну настанову Брехта показати події в історичному ефемерному свіtlі).

3) Контамінація джерел, їх розслоєння, олітературнення, сегментація, полікодування "чужого слова", гра з традицією, апокрифізація традиційних структур (можна говорити про потужний інтертекст цієї п'єси – драма Клабунда "Крейдяне коло", яка є обробкою п'єси Лі Син-Тао – китайського автора ХІІ століття, остання, в свою чергу, корелює з мотивним комплексом біблійної притчі про суд царя Соломона – аж до автоінтертекстуальності, якщо пригадати брехтівську новелу "Аугзбурзьке крейдяне коло", початок 1940-х рр., можна відстежувати у світовому епосі сюжетику зруйнованих родинних уз, можна шукати і

знаходити у тексті мікроцитати з шекспірівського "Гамлета" чи алозії на "ловца людей", на маленького хлопчика, який міркує по-дорослому, навіть говорить притчами, або ж на Ніколая-Чудотворця).

4) Формування поля "відчуження", редукція психічної сфери персонажів. Якщо взяти до уваги, що ефект "відчуження", "відсторонення" є наріжним каменем брехтівського театру, то його наявність у п'єсі доводити абсурдно – це аксіома. Що ж стосується редукції психічної сфери персонажів, то ця редукція не стосується їхніх глибинних характеристик, вона лише не маніфестирується назовні. Наприклад, сцена зустрічі Груші і Симона по завершенні війни мала би у традиційному театрі велику емоційну амплітуду, у Брехта вона зводиться до лаконічної словесної еквілібристики, яка демонструє початок кризи театрального логоцентризму, але відкриває сценічний простір для нових ресурсів передачі іншого гатунку емоцій – так званих "рафінованих емоцій" (О. Чирков), якими, власне, унаочнююється конфлікт тексту і підтексту.

5) Спогляdalність, деструктивні мотиви, жорсткість, абсурдизація (відрубані голови, які демонстративно проносять перед глядачами, історія першого шлюбу Груші і т.д.).

6) Елементи карнавалу, блюзірської гри, буфонади, надзвичайна увага до принципів *dell' arte*. "У нас із собою старі маски", – повідомляє колгоспникам співець перш ніж почати свою виставу. На зустрічне запитання, що це, ймовірно,

доволі стара оповідка, співець відповідає: "Надто стара. Вона називається "Крейдяне коло", батьківщина її Китай. Проте ми гратимо її у видозміненій формі. Юрко, покажи-но маски..." [1, с.609-610].

7) Подвоєння на рівні різних текстових структур. Н. Тамарченко зауважує, що дублювання всіх найважливіших подій було взагалі характерним для давньої епіки [11, с.290]. Водночас театр як модель Всесвіту унаочнює двосвіття як таке. "Тут, власне, дві історії", – декларує співець перед початком основної дії [1, с.610]. Але таке "тиражування" Н. Корнієнко вважає абсолютним ідентифікатором постмодернії стилістики на театрі.

8) Театральні форми "низового" барокального театру, пошуки резервів драматургічного письма всередині театральних естетичних ресурсів. Тут показовими є судові вправи Аздака та інтерес Брехта до такої моделі "театру в театрі", як судова відправа, театральність якої закладено у самому предметі зображення, так само як і можливість подвійного, потрійного і безкінечного (якщо врахувати, що суд – це лише елемент ширшої вистави, якою ілюструється нарація співця) нівелювання кордонів "театральної" і "нетеатральної" дійсності всередині сценічного кону.

І якщо поетична мова презентує себе як акцентований художній засіб, то театр у п'єсі Б. Брехта "Кавказьке крейдяне коло" презентує себе як світ, уже заражений ілюзією та театральністю.

Література

1. Брехт Б. Кавказский меловой круг // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1972. – С.603-688.
2. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С.258-267.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
5. Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Передмова // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л.Залеська Онишкевич. – Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.