

**СОКРАТИЧНИЙ ДІАЛОГ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРА-ФОРМА
ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ Б. БРЕХТА
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ "ЖИТТЯ ГАЛІЛЕЯ")**

У статті п'єси Бертольта Брехта "Життя Галілея" досліджується у контексті традиції сократичного діалогу як похідної від карнавальних серйозно-сміхових форм античності. Сократичний діалог з характерними для цього філософсько-літературного жанру настановами на пошук істини, її всебічний поліфонічний розгляд з використанням прийому провокування словом, перевіркою істини мислителя його життям і смертю проступає крізь поетику епічної драми Брехта. Новаторська драматургія митця характеризується філософічністю, підпорядкована завданню всебічно розглянути головну проблему твору, побудувати складну систему діалогічних мікроконтекстів, співвіднесення яких має висвітлити можливості її вирішення з максимальною повнотою. Поетика епічної драми, що рухається у бік "діалектичного театру" (поняття Бертольта Брехта), покликана перенести інтелектуально-філософський конфлікт, закладений у підвалини зображуваних подій, у свідомість глядача. Під естетичним впливом цієї поетики він має змінити свої усталені погляди на сьогодення, а отже, свою лінію поведінки у сучасному світі, який вимагає від людини активних дій, ґрунтованих на розумінні прихованої у глибинах історичної дійсності правди.

Питома увага у статті приділяється художній концепції людини, що втілюється у образі Галілея – науковця, який випереджає свій час, вступаючи у конфлікт із консервативним загалом. Художнє тлумачення центрального образу, зокрема, брехтівське розкриття його щільного зв'язку із епохою Ренесансу, виконує функцію очуження матеріалу п'єси щодо сучасності автора і його особистості. Але у парадоксальний спосіб таке очуження актуалізує лірично-біографічне начало, закладене драматургом у образ головного героя, створює передумови для узагальнення, що уможливорює підкреслення неперервності традиції самозреченого пошуку істини, незмінної актуальності цієї традиції від епохи античності (Сократ і Платон) через добу Відродження (Джордано Бруно і Галілео Галілей) до авторового сьогодення (Брехт і його сучасники – митці й науковці з обраними ними варіантами поведінки у ситуації жорсткого політичного тиску).

Ключові слова: сократичний діалог, епічна драма, діалектичний театр, карнавалізована література.

N. I. Astrakhan

**SOCRATIC DIALOGUE AS A LITERARY AND PHILOSOPHICAL PROTOFORM OF
B. BRECHT'S DRAMATIC WORKS
(BASED ON THE PLAY LIFE OF GALILEO)**

The article examines Bertolt Brecht's play Life of Galileo in the context of the tradition of Socratic dialogue as a derivative of carnivalized serious and laughter forms of antiquity. The philosophical and literary genre of Socratic dialogue is characterized by a focus on searching for truth, its comprehensive polyphonic discussion, the technique of provoking with a word, and checking the thinker's truth with his life and death; all these features are revealed in Brecht's epic drama. The artist's innovative dramaturgy is philosophical in nature, subordinated to the objective of giving thorough consideration to the main problem of the work, building a complex system of dialogical microcontexts, the correlation of which

is supposed to highlight the possibilities of its solution to the fullest extent. The poetics of epic drama moving towards the "dialectical theatre" (Bertolt Brecht's concept) is designed to transfer the intellectual and philosophical conflict embedded in the depicted events into the viewer's consciousness. Influenced by the aesthetics of this poetics, the viewer is supposed to change their established views on the present and, therefore, their behavior in the contemporary world, which requires a person to take active actions based on understanding the truth hidden in the depths of historical reality.

The article pays special attention to the artistic concept of man, embodied in the image of Galileo, a scientist ahead of his time who comes into conflict with the conservative majority. An artistic interpretation of the central image, in particular, Brecht's representation of its close connection with the Renaissance, alienates the play's material from the author's time and personality. However, paradoxically, this alienation actualizes the lyric and biographical principle laid down by the playwright in the image of the main character; it creates prerequisites for generalization, which makes it possible to emphasize the continuity of the tradition of a selfless search for truth and constant relevance of this tradition from the era of antiquity (Socrates and Plato) through the Renaissance (Giordano Bruno and Galileo Galilei) to the author's present (Brecht and his contemporaries: artists and scientists with their behaviours in the situation of severe political pressure).

Keywords: Socratic dialogue, epic drama, dialectical theater, carnivalized literature.

N. I. Astrakhan

**DER SOKRATISCHE DIALOG ALS LITERATUR-PHILOSOPHISCHE URFORM
DER DRAMATISCHEN WERKE VON BERTOLT BRECHT
(AUF DEM MATERIAL DES STÜCKS "LEBEN DES GALILEI")**

Im Artikel wird das Stück von Bertolt Brecht "Leben des Galilei" im Kontext der Tradition des sokratischen Dialogs als Kategorie von ernsten und lachenden Formen des Karnevals in der Antike untersucht. Der Sokratische Dialog als philosophisch-literarische Gattung ist von Anleitungen zur Wahrheitssuche, ihrer umfassenden polyfonen Auseinandersetzung mit der Technik der Wortprovokation, der Wahrheitsprüfung des Denkers mit seinem Leben und Sterben geprägt. Die Züge des sokratischen Dialogs sind für die Poetik des epischen Dramas von Brecht bezeichnend. Die innovative Dramaturgie des Künstlers zeichnet sich durch eine Philosophie aus, die das Hauptproblem des Werks umfassend betrachtet. Sie baut ein komplexes System dialogischer Mikrokontexte auf, deren Korrelation die Möglichkeiten ihrer Lösung möglichst vollständig beleuchten soll.

Die Poetik des epischen Dramas, die sich in Richtung des "dialektischen Theaters" (der Begriff von Bertolt Brecht) bewegt, zielt darauf ab, den geistig-philosophischen Konflikt, der in den Grundlagen der dargestellten Ereignisse liegt, in das Bewusstsein des Betrachters zu übertragen. Unter dem ästhetischen Einfluss dieser Poetik muss er seine etablierten Ansichten über die Gegenwart und damit seine Verhaltensweise in der modernen Welt ändern. Die Welt erfordert von einer Person aktive Handlungen, die auf dem Verständnis der Wahrheit beruhen, die ihrerseits in den Tiefen der historischen Realität verborgen ist.

Im Mittelpunkt des Artikels steht das künstlerische Menschenbild, das die Hauptfigur Galileo verkörpert: ein Wissenschaftler, der seiner Zeit voraus ist und mit der konservativen Öffentlichkeit in Konflikt gerät. Die künstlerische Interpretation der Hauptfigur, insbesondere die Offenlegung seiner engen Verbindung zur Wiedergeburt, erfüllt die Funktion, den Stoff des Stücks in Bezug auf die Modernität des Autors und seiner Persönlichkeit zu verfremden.

Solche Verfremdung aktualisiert auf paradoxe Weise den lyrisch-biografischen Anfang, den der Dramatiker ins Bild der Hauptfigur gelegt hat und schafft Voraussetzungen für eine Verallgemeinerung. Es betont die Kontinuität der Tradition der selbstverleugnenden Wahrheitssuche und die unveränderliche Aktualität dieser Tradition von der Antike (Sokrates und Plato) über die Wiedergeburt (Giordano Bruno und Galileo Galilei) bis in die Gegenwart des Autors (Brecht und seine Zeitgenossen – Künstler und Wissenschaftler, mit ihren gewählten Verhaltensweisen in einer harten Situation politischer Druck).

Schlagwörter: *der Sokratische Dialog, episches Drama, dialektisches Theater, karnevalisierte Literatur.*

Постановка наукової проблеми. Настанова на художнє пізнання правди із залученням до пізнавального процесу широкої глядацької та читацької аудиторії – одна з фундаментальних у художньому світі Бертольта Брехта, про що свідчать його власні міркування з приводу теорії та практики епічного театру [4]. "Правда" набуває універсального характеру у творчості драматурга, котрий свідомо намагається узгодити художнє пізнання з науковим, а закони суспільного співіснування людей не відриває від психологічних закономірностей індивідуально-особистісного буття.

У художній свідомості Брехта одним із символів безкомпромісного й самозреченого служіння істині, невідривної від життєвої правди, був знаменитий афінський філософ, образ якого створюється, зокрема, у оповіданні "Поранений Сократ".

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сократичний діалог як форма філософсько-діалогічної взаємодії особистостей у європейській літературі з часів Платона і до сьогодення набуває особливого значення, виявляється тією живою культурною традицією, котра, відстоюючи право вільної людини на пошук істини [2: 138–140], у просторі естетичної комунікації потужно впливає на розвиток інтелектуально-філософських новели, роману, драми. Він актуалізує лінію карнавалізованої літератури, біля витоків серйозно-сміхових форм якої стоїть. Як і б аспекти буття людини у сучасному світі художньо не досліджував Брехт у своїх драмах (соціальні, морально-психологічні [1], політичні, гносеологічно-наукові, етично-філософські), він завжди залишався передусім митцем-філософом, якому від початку близькі основні прийоми сократичного діалогу: настанова на поліфонічне зіставлення різних точок зору на предмет обговорення (синкриза) та провокування слова словом (анакриза) [6: 535] не лише у фікційному світі твору і театрі як особливій реальності [7: 213], але й за мистецькими межами, у просторі реального життя.

Брехту як великому провокатору мисленневих процесів і світоглядних зрушень епізація драми була потрібна саме для того, щоб, якомога широко – у епічному масштабі – охоплюючи час і простір, з максимальною глибиною художньо дослідити основну проблему твору у щільному взаємозв'язку із усіма супутніми. В цьому стосунку драматургія Брехта виявляється не тільки "діалектичною" [10], але й синтетичною, зорієнтованою на поєднання можливостей художнього й наукового пізнання, епосу й драми, різних жанрових канонів (від історичної хроніки до кабаре, від комедії до трагедії [8]), реалістичної (настанова на пізнання правди про існування людини й світу) й модерністської (філософсько-наснаженої і водночас умовно-притчової) традицій. Означена синтетичність відповідає природі театрального мистецтва, відкриваючи нові обрії його розвитку, так що їх не може ігнорувати сучасний театр [5: 9], повсякчас апелюючи до досвіду Брехтівської драматургії та її сценічної інтерпретації у "Берлінер-ансамбль". Втім, синтез, за Брехтом, має здійснюватися з урахуванням принципу феноменальності – коли всі його чинники не втрачають власної своєрідності й потужності, очужуючи один одного і підсилюючи об'єднанням загальний ефект очуження [4: 122].

Знакова п'єса [8: 212] "Життя Галілея" посідає у драматургічній спадщині Брехта особливе місце, підсумовуючи його творчий здобуток і яскраво демонструючи художні можливості епічної драми у русі до відкриття нового етапу її розвитку. На думку О. С. Чиркова, "Життя Галілея" – це вінець епічної драматургії Брехта і одночасно початок нового шляху – шляху до театру не просто філософського, а діалектичного за своєю суттю і природою" [10: 24]. Поставивши у центр п'єси мислителя, для якого процес пізнання, чесність мислення і висловлення думки є основою особистісного буття, драматург висунув на передній план проблеми, які

були для нього принципово значущими. Втім, як і завжди у Брехта, п'єса є щільно населеною: персонажі репрезентують усі соціальні верстви, ідеологічно та політично впливові сили тодішнього суспільства, створюючи передумови для всебічного поліфонічного розгляду основної проблеми твору, яку підкреслює його назва: Чи можливе життя Галілея? Чи можливе життя без Галілея?

Формулювання мети й завдань розвідки. Метою статті є прочитання п'єси Бертольта Брехта "Життя Галілея" у контексті розвитку традиції сократичного діалогу, з якою пов'язана лінія карнавалізації у європейській літературі; виявлення значення сократичного діалогу як філософсько-літературної пра-форми епічної драми.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Ретроспективний часопростір п'єси не лише забезпечує дистанційовану відстороненість сучасних автору глядачів і читачів щодо запеклих наукових і теологічних суперечок початку XVII століття, але й парадоксально перевертає тривіальну ситуацію конфлікту між мислителем, який випереджає свій час, і людським загалом. Якщо сучасники Галілея були обурені революційністю моделі світу, що він обґрунтовував, спираючись на ідеї Коперника, для людей XX століття новаторські міркування науковця – загальне місце, всім відомі уявлення, що, з погляду пересічної людини, вже не потребують доведення. Більшість, яка вимагала від Галілея зречення від новаторських ідей, загрожуючи страхітливим прецедентом страти Джордано Бруно, у вимірі великого часу постає як меншість, давно й безповоротно переможена прогресом наукової думки, поширенням освіти, кардинальними змінами в організації суспільного життя. Глядачі вже знають, що рух часу, про який говорить Галілей, на його боці. Поставивши глядачів у позицію переконаних носіїв знання, щойно відкритого або доведеного Галілеєм у межах часопростору п'єси, Брехт вилучив їх із самовдоволеного загалу, який, відмовляється думати самостійно і тому приречений повторювати за визнаними авторитетами застарілі догми, не в змозі самотужки просувати думку вперед.

Напевно, драматург мріяв, що розбуджена свідомість примусить реципієнтів п'єси озирнутись навколо, відшукуючи Галілеїв XX століття, приміряючи на себе некомфортні у своїй несподіваній новизні прогресивні наукові, політичні, естетичні ідеї незавершеного сьогодення. Втім, не покладаючись на мрії, будував п'єсу як сократичний діалог, що примушує людину вийти із зони гносеологічного комфорту, змагаючись із одинадцятилітнім хлопчиком-слугою Андреа Сарті у здатності зрозуміти гіпотези й аргументи науковця, на підставах яких той здійснює кардинальний переворот в усталеному способі світобачення. Звісно, доступність міркувань Галілея відносна, адже він повсякчас проговорює речі, що виходять за межі узвичаєного розуміння, піддаючи іронії ("сміху фізиків") будь-яку думку, що претендує на застиглу безсумнівність. Це сократівська іронія, що провокує мисленнєвий процес у того, хто здатний ризикнути у такий процес включитися, і надзвичайно дратує обережних обивателів, для яких думка і її розвиток аж ніяк не є цінністю.

Брехтівський Галілей буквально цитує Сократа, називаючи себе дурнем, який нічого не знає, і стверджуючи необхідність постійно вчитися, латаючи проріхи у власних знаннях. Художня структура п'єси вибудовується автором так, що всі суспільно значущі ролі – родинно-вікові, соціальні, політичні, академічні, церковно-релігійні – переформатовуються у відповідності до постійного парадоксально-ігрового обміну ролями по лінії вчитель – учень, яка стає наскрізною для твору в цілому. Так, розмовляючи з Андреа, Галілей забуває про свій статус господаря щодо хлопчика-слуги, а Андреа й сам перетворюється на вчителя, використовуючи аргументи й моделі Галілея у розмові зі своєю матір'ю, щоб врешті-решт через роки стати наступником свого наставника, відповідальним спадкоємцем започаткованої ним наукової традиції. Отже, у п'єсі Брехта всі усіх навчають і у всіх навчаються, перетворюючи на знаряддя для побудови гносеологічних моделей будь-який речовий або екзистенційний матеріал: яблука, стільці, лінзи, кораблі, життєві колізії, врешті-

решт – Бога, якому десь потрібно перебувати в ситуації, коли небеса виявляються необхідними. В цьому плані епічна п'єса Брехта починає функціонувати як художня гносеологічна модель буття, досягаючи максимуму параболічності, перетворюючись, відповідно до провідних авторських настанов, на притчове інакомовлення, наділене колосальним потенціалом універсальності.

Втім, параболічне художнє мислення Брехта залишається історичним у всіх аспектах – і соціальному, і політичному, і науковому, і етичному. Відносячи дію п'єси до початку Нового часу, драматург акцентує специфіку того періоду історії, який зумовив численні наслідки у межах сучасності, розкриває нову якість нового часу. Його символом стає корабель, здатний, збільшуючи швидкість руху, відірватися від відомих берегів у пошуках нових континентів, забезпечити зміну масштабу бачення освоєних океанських просторів. І Галілей, і люди, що його оточують, відчувають невгамовну жагу знання, здатні до активних дій, рішучих кроків й змін у житті, прагнуть використовувати знання у практичній діяльності, хочуть заробляти, спрямовуючи розум на вирішення прагматичних завдань, поставлених перед ними дійсністю. Не тільки куратор від університету в Падуї розмірковує про те, що знання коштують стільки, скільки прибутку вони можуть принести, але й сам Галілей "зневажає людей, чиї мізки не здатні наповнити їхній шунок" [3: 210]. Верхівка церкви, відшукуючи слабкі місця опонента, чудово розуміє, що він – представник нового часу, "людина плоті", яка "мислить із чуттєвості" [3: 264]. Помешкання Галілея переповнене людьми і у Падуї, і у Флоренції, численні мешканці якої побували біля підзорної труби, налаштованої на спостереження за небесними тілами. Мислитель у своїй вірі у владу розуму над людиною покладається саме на життєву практику конкретного індивідуума, змушеного рахуватися з реаліями в ході розгортання власної діяльності. Прагнення науковця звернути свої аргументи до простих людей, від яких він себе не відділяє у найдраматичніших життєвих ситуаціях, писати трактати народною мовою, зрозумілою торговцям і ремісникам, які виражають йому свою підтримку і беруть на озброєння його відкриття й винаходи, показове. На його думку, перемога розуму, на яку він покладає надію, неможлива без кожної людини, може відбутися лише як "перемога розумних".

Ідеї Галілея близькі до настанов великого Леонардо, якого також приваблювали спостереження, досліди, можливість застосування наукового знання у ситуації вирішення конкретної практичної проблеми. Характерна для доби Відродження суперечка між придворним філософом Медічі й Галілеєм демонструє дві провідні настанови цього часу: прагнення поєднати формальну логіку "божественного Аристотеля" із середньовічною схоластиком, що характеризувало університетські традиції доби, і сміливу в плані перевірки практикою істину неочевидної очевидності, ґрунтованої на застосуванні нового дослідницького інструментарію (згадаймо про лінзи і телескоп), розрахунках і моделюванні (модель Птолемея, розбита хлопчиками Андреа та Козімо Медічі у бійці перед "навчальною бесідою" між Галілеєм і філософом). Отже, розгортаючи перед глядачами наукові ідеї Галілея й показуючи, як на них реагують ті або інші представники суспільства, змальовуючи конфлікт між прогресивною науковою, ретроградно-усталеною та пересічно-обивательською картинами світу, Брехт намагається бути максимально історичним, вдається до, так би мовити, художньої реконструкції суспільної свідомості минулого.

Посутня складова цієї реконструкції – релігійні уявлення доби, середньовічна інерція спекулятивного теоцентризму, що набувала агресивних форм виявлення на зорі Нового часу, оскільки слугувала ідеологічним прикриттям для владних амбіцій церкви. Кардинали, ченці, Папа Римський, інквізитори, церковні вчені складають більшість у персоносфері п'єси, повсякчас вступаючи у дискусію з Галілеєм – то поблажливо, то безапеляційно, то із відвертими загрозами, аж поки дискусія не припиняється остаточно створенням протоколу й допитом із демонстрацією інструментів для катування у злочинних традиціях діяльності священної інквізиції. Після цього Галілей має замовкнути або загинути, оскільки Коперникова модель світу визнається загрозовою для релігійного світобачення. Це та більшість, яка уособлює

консерватизм епохи, що психологічно забезпечується прагматизмом і похідним від нього конформізмом. Церква, щосили тримаючись за політичну владу, намагалась впливати на всі без винятку суспільні процеси, контролювати розвиток науки, яку оголошувала своєю дочкою, стримувати прогресивні зміни, що несли у собі небезпеку для домінування релігійної картини світу.

Звісно, представники релігії у добу Ренесансу несуть на собі відбиток часу, виходячи за межі звичної для кліру поведінки. Так, монахи блюзнірські насміхаються над ідеями Галілея, коли стає зрозуміло, що центральна релігійна влада не визнає його доказів або не прийме їх до уваги (це в той час, коли віра і витівки блазнів ніяк не узгоджуються між собою в межах традиційно-релігійних поглядів). Кардинал дуже похилого віку, називаючи Галілея "ворогом роду людського", "крокує гордовито", стверджуючи, що ніколи "не змириться" з необхідністю сприймати себе "якоюсь там істотою на якійсь там маленькій планеті, що десь там короткочасно кружляє" [3: 229] (звісно, погорда й нездатність змиритися, як і готовність бачити у ближньому протилежне божественному начало, надзвичайно далекі від чернечих добродетелей). Кардинали Беллармін і Барберіні на балу тримають перед обличчями маски голуба і ягняти (хоча їх ставлення до Галілея не має нічого спільного з провіденційною мудрістю Святого Духу й чистотою і жертовністю, що символізують ці біблійні тварини). При цьому духовні особи, яким, здається, не місце на балу, зауважують, що у Галілея відсутня маска. Отже, залишитись собою учений не може за обставин, які складаються; його примушують закритися мовчанням, а потім і відмовою від своїх ідей неначе маскою, щоб зберегти життя і можливість надалі займатися науковими дослідженнями.

Мотив маски співвідноситься із мотивом карнавалу, що художньо реалізується у п'єсі. Якщо суспільство із повсякчас притаманним для хитромудрих владних інтриг лицемірним приховуванням особистісної та соціальної правди вимагає маски, навіть нав'язує її людині, то для карнавального натопту на площах і вулицях Венеції маска стає засобом розкриття правди, навіть занадто випрямленої і відвертої. Зауважимо, що сократичний діалог, як і похідні від нього власне художні форми, визрівав на основі карнавального світосприйняття, притаманної для нього святкової свободи у відшукуванні правдивих, визнаних усім загалом буттєвих основ. Брехт показує у п'єсі, що ідеї італійського фізика набули карнавального втілення внаслідок своєї надзвичайної популярності серед простих людей: поряд із астрономічним знаряддям і величезною лялькою Галілея, набагато більшою за звичайну людину, учасники карнавального дійства несуть муляжі Біблії з перекресленими сторінками. У карнавально-сміховій інтерпретації основний конфлікт п'єси постає у схематичній (очуженій) простоті. За зізнанням Галілея, Біблія, як і Гомерові поеми, його найулюбленіші книги, між якими, як можна здогадатись, його ренесансний дослідницький розум не бачить нездоланної прірви.

Зазначимо, що параболічність п'єси, підсилена такими мікроконтекстами очуження, як змалювання карнавалу, дає можливість автору внести у твір яскраві автобіографічні елементи, зашифровуючи у поворотах життєвого шляху Галілея власну історію, а у особистості персонажа – художній автопортрет, своєрідну персонажну маску, за якою може впізнати себе будь-яка непересічна людина, отже, і сам Бертольт Брехт. Не випадково три редакції п'єси, створені наприкінці тридцятих, у середині сорокових і у середині п'ятдесятих років дають можливість по-різному розставити акценти в ході інтерпретації "життя Галілея". І буржуазна "свобода" Венеціанської республіки, і необхідність плазувати перед аристократичною владою Флоренції, і компроміс під тиском церковних можновладців Риму, і творча сміливість у боротьбі з визнаними авторитетами минулого – "святим Аристотелем" і його традицією – всі ці нюанси не могли не викликати у Брехта сповненого самоіронії й водночас болю звернення до власного життєвого і творчого досвіду. Символічно, що Брехт помер від серцевого нападу під час репетиції чергової постановки "Життя Галілея" – ситуація "сонця, яке не сходить", тобто коли влада

здійснює тиск на непересічну особистість, примушуючи її зрадити свою справу, а отже, себе, була знайома йому, як і більшості митців його часу.

Драматург не ідеалізує Галілея, показуючи живу людину – сильну і слабку водночас, сміливу в стосунку наукового пізнання, революційних змін світобачення, і здатну йти на компроміс, якщо цього вимагають обставини, з якими неможливо не рахуватись. Центральний персонаж п'єси любить життя, не відриваючи свої наукові студії від його плину, цінуючи саму можливість продовжувати бути людиною серед інших людей, не обманює себе ілюзіями стосовно власної персони. Коли Малий ченець зворушено закликає Галілея мовчати про нову картину світу заради "душевного спокою нещасних", змушених втішатися вірою під тягарем непосильної праці, науковець без будь-яких самовиправдань заявляє: "Якщо я й буду готовий колись мовчати, це будуть, безсумнівно, досить низькі мотиви: благополуччя, безтурботне життя, ніяких переслідувань і тому подібне" [3: 241].

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Незважаючи на акцентовану раціональність художнього пізнання, п'єса Брехта виявляється не лише алегорією, яка апелює до розуму реципієнта в процесі зображення конфлікту між прогресивним мислителем і консервативним загалом, що, виходячи з різноманітних прагматичних міркувань, опирається новим науковим ідеям заради збереження інерції світорозуміння, зручної з тих або інших причин. Йдеться не тільки про перенесену в свідомість глядача перевернуту суперечність між новаторським і консервативним (адже меншість і більшість у ретроспективній художній аналітиці п'єси міняються місцями). Твір може прочитуватися на різних рівнях, він допускає багатовимірне декодування, програмуєчи перетин минулого і сучасного, біографічного і узагальненого, наукового і художнього, драматичного і епічного, що у кожному з перелічених аспектів вимагає поглибленого розгляду.

Останнє набуває особливого значення в контексті новаторської брехтівської теорії епічного театру, що має поламати традицію "аристотелівської драми", побудованої на емоційному зачепленні глядача, його втягуванні у процес катарсису. Епічне начало, актуалізоване Брехтом, не перекреслює катарсис, але робить його усвідомленим, передбачає глибоке розуміння психологічних процесів, що лежать в основі драматичної дії і драматичного дійства у його художньо-естетичному вимірі. В цьому стосунку крізь епічну драму знову ж таки проглядає сократичний діалог: співчуття Сократу, який переживає ситуацію несправедливого суду, вироку і страти, у платонівських діалогах, не блокується, але набуває нових емоційних кольорів. Це стає можливим у контексті поведінки і, головне, мислення філософа, яке своїм розгортанням перемагає смерть на рівні реальної і філософсько-естетичної події, тому що в обох випадках висловлені думки отримують екзистенційне підтвердження і внаслідок цього по-особливому сприймаються іншими, породжують вагомий діалогічний відгук, задокументований самим фактом створення діалогів. Отже, йдеться не про блок емоцій, а переведення їх на інший рівень, просвітлення розумінням й усвідомленням, якісну трансформацію переживання. Вона здійснюється навіть тоді, коли пережиті емоції не свідчать на користь людини, виявляють її слабкість, непослідовність, капітуляцію перед тиском загрозливих обставин. Для того, щоб пережити помилку як провину, не зірвавшись у самовиправдання, звинувачення інших, ненависть або навіть агресію щодо них, потрібно її усвідомити, приклад чого і містить п'єса "Життя Галілея".

Кульмінацією твору, виявленням найбільшої інтелектуальної і водночас емоційної напруги стає не той момент, коли учні у 13 епізоді очікують незламної послідовності вчителя у відстоюванні своїх наукових ідей, а він, натомість, під дзвони і публічне читання тексту власного зречення зізнається їм у слабкості, ставлячи під сумнів саму ідею героїчного служіння науці. Як кульмінаційна сприймається остання у п'єсі розмова Андреа Сарті з Галілеєм, де той здійснює "вбивчий аналіз" свого колишнього вчинку і не знаходить підстав для будь-якого виправдання, відмовляючи собі у праві потиснути протягнуту на прощання руку колишнього учня. У повній відповідності зі своєю давньою думкою, що визнання істини брехнею є злочином, Галілей дає точну

оцінку власної злочинної слабкості з урахуванням усіх наслідків у масштабі довгострокової перспективи:

"Ви можете з часом відкрити все, що тільки можна відкрити, але ваше крокування вперед може бути лише рухом убік людства. Прірва між вами і людством може одного дня стати настільки великою, що ваш крик радості з приводу якогось нового досягнення може відгукнутися відлунням вселенського крику жахиття. Я, як людина науки, мав єдиний у своєму роді шанс. У мій час астрономія заволоділа ринковими площами. За цих абсолютно унікальних обставин стійкість однієї людини могла б викликати величезні потрясіння. Якби я вистояв, природознавці могли б тоді виробити щось на кшталт лікарської клятви Гіппократа, присягу свої знання віддавати на службу виключно для блага людства! Який стан речей зараз – тут максимум на що можна сподіватись, – це ряд винахідливих карлів, яких можна найняти на все, що завгодно. І я до того ж, Сарті, переконався, що наді мною ніколи не нависала справжня загроза... Я зрадив своїй професії. Людину, яка чинить те, що я зробив, не можна терпіти в лавах науки" [3: 278-279].

Така кульмінація перетворює життя Галілея на здійснюваний ним екзистенційний експеримент з негативним результатом, що його дослідник не вважає за можливе замовчувати. Це ще раз підкреслює лірично-автобіографічний аспект п'єси: Брехт, який завжди прагнув максимального дистанціювання щодо персонажів, їх емансипації і стосовно автора, і стосовно акторів-виконавців, вкладає в уста Галілея найбільш об'єктивну самооцінку, яка можлива лише для непересічної особистості, здатної вийти за межі егоцентричного суб'єктивізму, несумісного з будь-якою творчістю. Це саме такий масштаб особистісного творчого служіння, який відповідає, як можна зрозуміти, авторським інтенціям і настановам. У просторі зображуваних подій кульмінаційний монолог Галілея, що містить у собі констатацію ним власної смерті як науковця, парадоксально призводить до "воскресіння"мислителя, легітимізує написаний під тотальним контролем релігійної влади останній трактат "Дискурси". Отже, відновлює для колишнього відступника статус вчителя стосовно Андреа, а разом з тим і сократичний діалог конкретно з цим й усіма потенційними учнями – читачами заповітної праці, до речі, написаної якраз у формі діалогів. Символічно, що у фіналі ми бачимо Андреа Сарті на італійському кордоні за читанням рукопису Галілея: хоча невігластво й забобонність, гірші від чуми, про що йшлося на початку п'єси, нікуди не зникли, автор залишає читача з перспективою подолання найжорсткіших кордонів і обмежень свого часу у пошуках необхідної всім людям і сповненої любові, яка не боїться, істини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Атаманчук В. П. Проблема духовного вибору у п'єсі Бертольта Брехта "Життя Галілея". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2009. № 46. С. 141–143.
2. Біленко Т. Античний дискурс і статус діалогу. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія "Філософія". 2013. № 31. С. 134–147.
3. Брехт Б. Життя Галілея; [пер. з нім. В. Прищепи] // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. С. 185–282.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с. (Серія "Пам'ятки естетичної думки").

5. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родожанрові трансформації в сучасній драматургії ("In-yer-face theatre", "Pokolenie porno", "Новая драма"). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Збірник наукових праць. Літературознавство. Фольклористика*. Київ, 2015. № 32. С. 134–144.

6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

7. Маценка С. П. "Театр із духу музики": музично-драматичні засади Б. Брехта в сучасному театрі. *Вісник Житомирського державного університету*. 2009. Філологічні науки. Випуск 44. С. 210–213.

8. Прищепя В. П. Драма Галілея – трагедія історії. Проблема інтерпретації п'єси Б. Брехта "Життя Галілея". *Вісник Житомирського державного університету*. Філологічні науки. 2013. Випуск 4 (70). С. 212–214.

9. Федоренко Л. (Пост)-брехтівський театр: Lehrstück як макросистема. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля*. Серія "Філологічні науки". Дніпро, 2020. Вип. 1 (19). С. 113–120.

10. Чирков О. С. "Золотий перетин" драматургічної тріади Брехта // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир: Полісся, 2010. С. 5–34.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Atamanchuk V. P. (2009) Problema dukhovnoho vyboru u piesi Bertolta Brekhta "Zhyttia Halileia" [The problem of spiritual choice in Bertolt Brecht's play "The Life of Galileo"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Vol. 46. Pp. 141–143. (In ukrainian).

2. Bilenko T. (2013) Antychnyi dyskurs i status dialohu [Ancient discourse and the status of dialogue]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Seriiia "Filosofiiia". Vol. 31. Pp. 134–147. (In ukrainian).

3. Brekht B. (2010) Zhyttia Halileia [Life of Galileo]; [per. z nim. V. Pryshchepy] // Bertolt Brekht. Try epichni dramy [Bertolt Brecht. Three epic dramas] / Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr : Polissia. Pp. 185–282. (In ukrainian).

4. Brekht B. (1977) Pro mystetstvo teatru: zbirnyk [About the art of the theater: collection]; [uporiad., vstup. st., prym. i perekł. z nim. O. S. Chyrkova]. Kyiv : Mystetstvo. 365 p. (Seriiia "Pamiatky estetychnoi dumky"). (In ukrainian).

5. Zakaliuzhnyi L. V. (2015) Novitnia teatroznavcha paradyhma ta rodozhanrovi transformatsii v suchasniy dramaturhii ("In-yer-face theatre", "Pokolenie porno", "Novaia drama") [The newest theater paradigm and genre transformations in modern drama ("In-yer-face theater", "Pokolenie porno", "New drama")]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh. Zbirnyk naukovykh prats*. Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kyiv. Vol. 32. Pp. 134–144. (In ukrainian).

6. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literature] (2001) Chernivtsi : Zoloti lytavry. 636 p. (In ukrainian).

7. Matsenka S. P. (2009) "Teatr iz dukhu muzyky": muzychno-dramatychni zasady B. Brekhta v suchasnomu teatri ["Theatre from the spirit of music": musical and dramatic foundations of B. Brecht in modern theater]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*. Filolohichni nauky. Vol. 44. Pp. 210–213. (In ukrainian).

8. Pryshchepa V. P. (2013) Drama Halileia – trahediia istorii. Problema interpretatsii piesy B. Brekhta "Zhyttia Halileia" [Drama of Galileo – the tragedy of history. The problem of interpretation of B. Brecht's play "The Life of Galileo"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*. Filolohichni nauky. Vol. 4 (70). Pp. 212–214. (In ukrainian).

9. Fedorenko L. (2020) (Post)-brekhtivskyi teatr: Lehrstück yak makrosystema [(Post)-Brechtian theater: Lehrstück as a macrosystem]. *Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelia*. Seriiia "Filolohichni nauky". Dnipro. Vol. 1 (19). Pp. 113–120. (In ukrainian).

10. Chyrkov O. S. (2010) "Zoloty peretyn»dramaturhichnoi triady Brekhta ["The Golden Intersection»of Brecht's dramaturgical triad] // Bertolt Brekht. Try epichni dramy [Three epic dramas] / Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Pp. 5–34. (In ukrainian).