

**БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І СЛОБОДАН ШНАЙДЕР:  
ВІЙНА. РЕЛІГІЯ. ЖІНКА. ТЕАТР**

Глобальна проблематика, закріплена у діахронії світової культури за концептом "війна", як і сучасні способи її естетичної інтерпретації, вбачаються сьогодні надзвичайно перспективними для українського літературознавства, яке зараз активно переосмислює, у який спосіб і через які моделі мають відбуватися художня репрезентація сучасних воєнних подій і їх рефлексування у пережитті/проживанні. У статті запропоновано порівняльний літературознавчий аналіз п'єс Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти" і С. Шнайдера "Шкіра Змії", в яких у декорації Тридцятилітньої війни в Європі XVII ст. вміщено глибокі етико-філософські роздуми про війну як таку та естетичні рефлексії двох видатних європейських драматургів щодо воєнних подій, сучасниками яких вони стали. Якщо п'єса Б. Брехта має чимало літературознавчих інтерпретацій, у тому числі в Україні, то п'єса С. Шнайдера українським літературознавством інтерпретується вперше. Іntenції та художні ресурси обох текстів порівнюються через концептуальний ряд Війна – Релігія – Жінка – Театр. У Б. Брехта війна є горизонтально-процесуальною і географічно розпорошеною, у С. Шнайдера – циклічною і перманентною, локалізованою замкненим топографічно-міфологічним простором. Проілюстровано, як драматурги ведуть зі світовою культурною традицією діалог щодо релігії/віри як чинника сучасної війни, розкрито особливості жіночого образного потенціалу та жіночої (не)суб'єктності в естетичних інтерпретаціях війни, приналежних до XX століття, зіставлено "епічний театр" Б. Брехта та символіко-алегоричний театр С. Шнайдера. Дослідження доповнює проблемне поле сучасних гуманітарних рефлексій, активізоване повномасштабним нападом Росії на Україну у лютому 2022 року.

**Ключові слова:** мілітарна драма; епічний театр; символіко-алегоричний театр; віктимізація; жіноча тілесність.

**O. Bondareva**

**BERTOLT BRECHT AND SLOBODAN SCHNEIDER:  
WAR. RELIGION. WOMAN. THEATER**

Global issues fixed in the diachrony of world culture by the concept of "war", as well as modern methods of its aesthetic interpretation, are seen today as extremely promising for Ukrainian literary studies, which is now actively rethinking how and through which models the artistic representation of modern military events should take place and their reflection in experience/living.

The article offers a comparative literary analysis of B. Brecht's plays "Mother Courage and Her Children" and S. Schneider's "Snake Skin", in which, in the setting of the Thirty Years' War in Europe of the 17th century, contains deep ethical and philosophical reflections on the war as such and aesthetic reflections of two outstanding European playwrights on the war events of which they became contemporaries.

If B. Brecht's play has many literary interpretations, including in Ukraine, S. Schneider's play is being interpreted by Ukrainian literary studies for the first time. The intentions and artistic resources of both texts are compared through the conceptual series War – Religion – Woman – Theatre. In interpretation B. Brecht's war is horizontal-processual and

*geographically dispersed, in S. Schneider's she is cyclical and permanent, localized in a closed topographical and mythological space.*

*It is illustrated how playwrights conduct a dialogue with the world cultural tradition regarding religion/faith as a factor in modern war, the peculiarities of female figurative potential and female (not)subjectivity in aesthetic interpretations of war belonging to the 20th century are revealed, B. Brecht's "epic theater" is compared and S. Schneider's symbolic and allegorical theater. The study complements the problematic field of modern humanitarian reflections, activated by Russia's full-scale attack on Ukraine in February 2022.*

**Key words:** *military drama; epic theater; symbolic and allegorical theater; victimization; female physicality.*

**O. Ye. Bondareva**

**BERTOLT BRECHT UND SLOBODAN SCHNEIDER: KRIEG. RELIGION. FRAU. THEATER**

*Globale Problematik, die in der Diachronie der Weltkultur durch das Konzept "Krieg" fixiert ist, sowie moderne Methoden seiner ästhetischen Interpretation gelten heute als äußerst vielversprechend für die ukrainische Literaturwissenschaft, die nun aktiv überdenkt, wie und durch welche Modelle das künstlerische Darstellung moderner militärischer Ereignisse und deren Widerspiegelung im Erleben/Leben stattfinden sollen. Der Artikel bietet eine vergleichende literaturwissenschaftliche Analyse von B. Brechts Stück "Mutter Courage und ihre Kinder" und S. Schneiders "Schlangenhaut", die mit ihren Dekorationen des Dreißigjährigen Krieges tiefe ethische und philosophische Reflexionen über den Krieg als solchen und ästhetische Reflexionen zweier herausragender europäischer Dramatiker über Kriegsereignisse enthalten, deren Zeitgenossen sie geworden sind. Während das Stück von B. Brecht viele literarische Interpretationen hat, auch in der Ukraine, wird das Stück von S. Schneider von der ukrainischen Literaturwissenschaft zum ersten Mal interpretiert. Die Intentionen und künstlerischen Mittel beider Texte werden durch die konzeptionelle Reihe Krieg – Religion – Frau – Theater gegenübergestellt. Bei B. Brecht ist der Krieg horizontal-prozessual und geografisch verstreut, bei S. Schneider ist er zyklisch und permanent, sowie in einem geschlossenen topografischen und mythologischen Raum lokalisiert. Es wird gezeigt, wie Dramatiker mit der Weltkultur-Tradition über Religion/Glauben als Faktor im modernen Krieg einen Dialog führen. Die Merkmale weiblichen Figurpotentials und weiblicher (Nicht-)Subjektivität in ästhetischen Kriegsinterpretationen des 20. Jahrhunderts werden aufgezeigt, B. Brechts "episches Theater" und S. Schneiders symbolisch-allegorisches Theater werden verglichen. Die Forschung ergänzt das Problemfeld moderner humanitärer Reflexionen, das durch großangelegten Angriff Russlands auf die Ukraine im Februar 2022 aktiviert wurde.*

**Schlüsselwörter:** *Militärdrama; episches Theater; symbolisches und allegorisches Theater; Viktimisierung; weibliche Körperlichkeit.*

**Постановка наукової проблеми.** Для українського суспільства та світових політичних гравців після 24 лютого 2022 року глобальна проблематика війни заступила багато інших питань і вийшла у топ світового порядку денного, знову поставивши перед гуманітарним простором проблему переоцінки цінностей. "Переоцінити цінності, – міркує Я. Грицак, – можливо тільки під час великої кризи. Європа потребує серйозної екзистенційної кризи, бо теперішня конструкція Старого світу є маложиттєздатною. Українська війна є тим дзвінком, який допоможе їм врешті прокинутись і задуматись: де ж ті цінності, які Європа називає своїми, але не готова їх відстоювати?" [5: 8]. На цьому тлі знову набувають актуальності драматургічні твори про війну та про екзистенційні цінності, створені у різні періоди у різних країнах, – адже сучасним театрам знову доведеться говорити про це зі своїми глядачами. У цьому контексті актуальним вбачається наукове перепрочитання двох знакових європейських п'єс про Тридцятирічну війну в Європі, створених напередодні Другої світової війни ("Матінка Кураж та її діти" німецького

драматурга Бертольта Брехта, 1939 р.) та під час Балканської кризи 1991-2002 рр. та її військових конфліктів ("Шкіра Змії" хорватського драматурга Слободана Шнайдера, 1994). Адже за зовнішніми декораціями Тридцятирічної війни, яка спустошила Європу у 1618-1648 роках та спричинила розпад Священної Римської імперії, обидва драматурги говорили про війни, сучасниками яких вони стали, використовуючи спільні філософські категорії та етичні маркери, що дає підстави для їх порівняльного аналізу та аналітичних узагальнень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** 100 років тому, 1922 р., побачила світ книга солдата Першої світової війни Ернста Юнгера "Війна як внутрішнє переживання", яка у перекладі Олександра Андрієвського отримала доступ до українських читачів лише у 2022 р. Для країни, яка опинилася втягнутою у багаторічну війну, заторкнувши кожного українця, книга блискавично стала бестселером і відкрила новий етап філософського осмислення війни як такої. Автор у "Вступі" до своєї праці поставив цілу низку риторичних запитань: "Чому саме наша доба є такою надміру багатою на сили, що можуть і руйнувати, і народжувати нове? Чому вона несе у своєму лоні таку жахливу обітницю? Адже багато хто може загинути від цього жару, але цієї ж миті те саме полум'я у тисячах реторт загартовує майбутнє та дивовижне... Що відбулося насправді? Носії війни та її створіння, люди, чиє життя мало привести до війни і через неї пішло новим шляхом, сьогодні опинилися перед новими цілями. Чим були ми для неї і чим була вона для нас?" [20: 10, 12]. Ернст Юнгер розмірковує про цінності покоління людей, яких "виховали для війни", про те, що відбувається з цим поколінням під час війни і потім, коли "поля битв покинуті та прокляті, ніби камери тортур або шибениці" [20: 10-11]. Також для свого покоління він метафорично бачить війну, з одного боку, як архетипного "Батька" ("війна, батько всіх речей, це також і наш батько; він викував нас, вирізьбив та загартував, доки ми не стали собою. І завжди, поки колесо життя крутиться всередині нас, ця війна буде його віссю" [20: 10]), а з другого боку – як архетипну "Дитину", народжену цим поколінням ("Утім, не лише нашим батьком є війна, але й нашою дитиною. Ми породили її, а вона – нас. Нас викували та вирізьбили, але й ми самі були тими, хто махав молотом та водив різцем, були ковалями та киплячою сталлю водночас, мученики, які постраждали від власних дій, керовані власними пристрастями" [20: 11]). Загальні категорії філософії та культури, крізь призму яких Ернст Юнгер розглядає війну, – це "кров", "жах", "ерос", "пацифізм", "відвага", "контраст", "вогонь", "тривога", "свій"/"ворог". Його міркування у площині кожної з цих категорій можуть бути цікавою оптикою для прочитання художніх текстів, присвячених війні. Цікаво, що саме зараз українська інтелектуальна спільнота повертається до осмислення філософії війни саме на прикладі Першої світової війни, що, вочевидь, засвідчують окремі числа журналу "Локальна історія" за 2022 рік: так, № 2 "Ворог" [12] аналізує причини світоглядної прірви між росіянами та українцями, причому частина матеріалів апелює саме до початку ХХ століття, а № 8-9 "Велика війна" [13] повністю присвячено Першій світовій війні та її впливу на Україну. Американський вчений Пол Коннертон, відповідаючи на питання, на що схоже ХХ століття, відзначає, що для багатьох європейців "оповідь про це століття немислима без пам'яті про Велику війну", розуміючи під останньою саме Першу світову війну, а також зауважує, що конкретні події, епізоди, способи поведінки валідуються лише тоді, коли вони поставлені "у контекст певної кількості нарративних історій": "оповідь про одне життя є частиною цілого плетива взаємопов'язаних нарративів; ця оповідь укорінена в історії про ті групи, які впливають на формування ідентичності індивіда" [9: 40, 42].

Утім, на думку Аґнешки Матусяк, головною "поколіннетворчою історичною подією", яка "має вагу поколінневого переживання", для Європи стає Друга світова війна, після якої тяглий розвиток суспільств, що її пережили, у тому числі і українського суспільства, "блокувався через внутрішньопоколінневу і міжпоколінневу трансляцію травми і посттравми" [14: 26].

Проте і війни внаслідок Балканської кризи 1991-2002 рр., коли "захист інтересів етнічних сербів" призводить до "чотирьох воєн, двох інтервенцій НАТО, втечі понад одного мільйона осіб і десятків тисяч смертей" [15: 322], сприймаються у сучасній Європі як недостатньо проінтерпретований трагічний досвід, що потребує проговорювання та осмислення. Ще на початку 2000-х років хорватська авторка Славенка Дракуліч створила серію книг про війни в колишній Югославії, які, як вона сама наголошує, "зруйнували мою країну і спричинили десятки й десятки тисяч смертей, поранень, каліцтв" [6: 3]. У передмові до українського видання книги "Вони б і мухи не скривдили" хорватська авторка пише про "страхи" сучасної Європи і переживання мешканців Євросоюзу ("відродження націоналізму, піднесення ультраправих партій та притік іммігрантів" [6: 4-5]), виходячи на дискурс осмислення воєн на європейському континенті у глобальніших сучасних контекстах: "Все це породжує дедалі більший страх перед Іншим, а також політичні маніпуляції цим страхом. Я бачу, що війна на Сході України триває вже не перший рік. Бачу, як множаться війни на Близькому Сході, змушуючи мільйони біженців шукати порятунку в Європі". З огляду на це вона закликає осмислити Балканські війни кінця ХХ століття, "щоб нагадати собі про те, що нікому не варто зрікатися від зла, як і ніщо не гарантує нам захисту від повторення помилок минулого" [6: 5].

Тобто, напевно, про яку б із воєн ХХ століття на європейському континенті не йшлося сьогодні, всі вони потребують нового переосмислення не лише на рівні методологічних підходів і нових наукових текстів, але і на рівні перепрочитань власне художніх творів, що можуть бути долучені до загальногуманітарних розмислів про природу війни як такої та наслідки сучасної війни.

Не випадковими у цьому контексті є й нові українські переклади драматургічних творів про війну, належних перу європейських і світових авторів. Йдеться насамперед про "Три п'єси з екзилу" Бертольта Брехта у перекладі Миколи Ліпісівського [4] та про п'єси воєнної тематики, що входять до великої відкритої видавничої серії "Колекція театральна", яку реалізує Видавництво Анетти Антоненко ("Боснійські драми" Слободана Шнайдера, "П'ятдесятниця" Девіда Едгара, "Пожежі" Важді Муавада; про цю серію докладніше – у нашій статті "Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia: "Kolekcja teatralna" Wydawnictwa Anetty Antonenko" [21]; також про одну із п'єс цієї серії, присвячену війні, а саме – про "Свято заліза" аргентинського драматурга Роберто Арльта, прочитану крізь постулати "театру жорстокості" Антонена Арто та інших європейських театральних і культурних практик, йдеться у моїй розвідці "Антивоєнна п'єса середини ХХ століття: принципи побудови та апелювання до практик dell'arte, комедії ситуацій, кіно, дидактичного театру, театру жорстокості (на матеріалі "Свята заліза" Роберто Арльта)" [2]). Книга "Боснійські драми" хорватського драматурга Слободана Шнайдера належить як раз до цієї серії і є частиною проекту "Особливі прикмети: 10 бесід про ідентичність" за підтримки програми "Креативна Європа".

І якщо брехтівська "Матінка Кураж та її діти" має в українському літературознавстві і театрознавстві чимало наукових інтерпретацій, то "Шкіра Змії" Слободана Шнайдера, включена до його збірки "Боснійські драми", в українській оптиці буде проаналізована вперше.

**Мета дослідження:** З урахуванням досвіду гуманітарних студій ХХІ століття здійснити порівняльний аналіз драматургічних творів Бертольта Брехта "Матінка Кураж та її діти" і Слободана Шнайдера "Шкіра Змії", проаналізувавши їх через спільні концепти "Війна", "Релігія", "Жінка" і "Театр", створивши у такий спосіб їх нову наукову інтерпретацію.

**Виклад основного матеріалу.** Історично реальна Тридцятирічна війна 1618-1648 рр. у Європі розгорталася на релігійному ґрунті – між католиками і протестантами. Проте у п'єсах "Матінка Кураж та її діти" Бертольта Брехта і "Шкіра Змії" Слободана Шнайдера її релігійний характер відходить на другий план, як і спричинена цією війною руйнація старого європейського порядку, центрованого Великою Римською імперією. І Бертольт Брехт, і Слободан Шнайдер подієву матрицю цієї війни

використовують як велику метафору війни як такої і як парафраз воєн, свідками яких вони стають.

"На думку Брехта, правда про інших людей та суспільство може відкритися лише за умови, що людина виявляється здатною усвідомити й виразити правду про себе, якою б неприємною вона не виявилась", – зауважує Наталія Астрахан [1: 4]. Симптоматично, що драматург-Брехт і драматург-Шнайдер у аналізованих п'єсах концентровано згущують морально-етичні акценти і загострюють окремі зовнішні та внутрішні риси своїх персонажів – у першу чергу складні та непривабливі: це кидається в очі як при знайомстві з текстами, так і при більш прискіпливому їх аналізі у різних системах концептуальних координат. Пропоную подивитися на це через концептуальні поля "Війна" – "Релігія" – "Жінка" – "Театр".

**Війна.** Розгортаючи події своїх драматургічних текстів у декораціях Тридцятилітньої війни, Бертольт Брехт і Слободан Шнайдер моделюють її своєрідний хронотоп. Запропоновані драматургами моделі дуже відмінні.

У Б. Брехта перший епізод датовано весною 1624 року, а останній – зимою 1636 року, тобто йдеться про дванадцятирічну розтягненість війни у часі і просторі (у п'єсі відповідно 12 епізодів, але не всі з них прив'язані до певного воєнного року: подеколи драматург називає конкретний рік – 1624, 1631, 1632, 1634, 1636, інколи конкретний проміжок часу – 1625-1626, але вдається і до приблизних маркувань "минуло два роки", "ще через три роки") та змінну локалізацію на дорогах охопленої воєнними подіями Європи: від шведської провінції Даларне до фортеці Вальгоф у Польщі, Інгольштадта у Баварії та саксонського містечка Галле ("не спиняючись, маленький фургон Кураж кочує по землях Польщі, Моравії, Баварії, Італії і знов повертається у Баварію" [3: 144]; "Весь 1635 рік матінка Кураж та її дочка Катрін їздять дорогами Середньої Німеччини за обдертим військом" [3: 144]). При цьому заторкуються усі чотири періоди Тридцятирічної війни (чесько-пфальцький, 1618-1625 р.р., данський, 1626-1629 р.р., шведський, 1630-1635 р.р., франко-шведський, 1636-1648 р.р.), що дозволяє релятивізувати дії персонажів: наприклад, те, за що Ейліфа у попередні епізодах вважали героєм, наприкінці п'єси коштує йому життя; Матінка Кураж, залежно від епізоду, то розважливо визнає зиск від війни ("**Матінка Кураж.** Великі пани кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху божого, тільки за добрі та гарні діла. А як придивишся ближче – і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску. Якби не зиск, то й маленькі люди, такі як я, також не хотіли б знати війни" [3: 127]), то об'єктивно усвідомлює свої з нею стосунки ("**Матінка Кураж.** Я не люблю війни, та й вона мене не дуже любить" [3: 157]), то проклинає її ("**Матінка Кураж.** Бодай вона запалась, ця війна!" [3: 153]), то, перебуваючи на вершині своєї торгової кар'єри, стає захисницею та адептом війни ("**Матінка Кураж.** Не ганьте війни, я не дозволю. Кажуть, вона знищує кволик, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще" [3: 153]).

Вартує на увагу, у який витончено-іронічний спосіб драматург перетворює на полемічний, а потім – взагалі на деструктивний – той акцентований його персонажами оціночний модус війни як "справедливого чину" із позірним виправданням права одних народів підкорювати та завойовувати інші:

"Чути, як за фургоном матінка Кураж розмовляє зі священником і кухарем про політику.

**Матінка Кураж.** Оцим полякам тут, у Польщі, не слід було втручатись. Щоправда, наш король удерся до них із своїми людьми, кіньми та обозом. Але вони, замість додержувати миру, втрутились у свої власні справи і напали на короля, хоч його військо, вступивши сюди, не порушило спокою. Значить поляки самі зламали мир і вся кров упаде на їхні голови.

**Священик.** Наш король мав на меті лише свободу. Імператор усіх поневолив однаково, як поляків, так і німців, і королю доводиться їх визволяти" [3: 126-127].

Сама стилістика цієї цитати засвідчує, що драматург не декларує свою абсолютно протилежну цим реплікам позицію, а спонукає реципієнта до розмислів та внутрішнього її заперечення. На початку п'єси Фельдфебель пов'язує відсутність

моральності у місцевих людей з тим, що "в цих краях давненько не було війни", оскільки, на його думку, "мир – це безладдя, і тільки війна творить лад": "лише там, де точиться війна, є такі як слід списки і реєстрація, і чоботи паками, і зерно лантухами, там кожну людину і кожну худобину візьмуть на облік і відберуть. Бо ж відома річ, що без порядку нема війни" [3: 108]. Упродовж розгортання дії ми, навпаки, бачимо війну як поле деструкції, несправедливості і руйнування всіх людських чеснот і Божественних формул, що ближче до фіналу вербалізує сама Матінка Кураж, яка раніше сприймала війну як "добру годувальницю" [3: 152]: "Навіщо орати? Не росте нічого, самі будяки та реп'яхи. Кажуть, у Померанії селяни з'їли всіх немовлят, а черниці промишляють грабунком" [3: 164].

Звернімо увагу і на цікавий епізод "ворожіння" на війну, коли Кураж малює на одному клаптику паперу чорного хреста, що віщує смерть на війні, а решту папірців лишає чистими – і в результаті хрести витягують усі – Фельдфебель, Ейліф, Швейцеркас, навіть Катрін.

Авторська інтерпретація війни відбувається не лише через репліки та діалоги дійових осіб і специфіку моделювання мікросцен, а також і через пісні-зонги (вони призупиняють дію і дозволяють подивитися на події з висоти символіко-алегоричного поля світової культури, яка виносить співцям свій присуд) і через ремарки, наприклад:

*"Уже шістнадцять років триває велика війна за віру. Німеччина втратила більше половини жителів. Страшні пошесті винищують тих, кого не встигли убити в боях. У колись квітучих місцевостях лютує голод. Спаленими містами блукають вовки. Восени 1634 року ми зустрічаємо матінку Кураж на німецькій землі, у Ялинових горах, осторонь військової дороги, якою посуваються шведські полки. Зима цього року рання і сувора. Торгівля йде так погано, що лишається тільки жебрати"* [3: 163].

Оптика зображення війни впливає і на жанрову організацію драматургічного тексту "Матінки Кураж": "конкретно-історичний план пов'язаний із достеменним відтворенням драматургом подій Тридцятилітньої війни (1618–1648) за допомогою складної системи написів на початку кожної сцени, ремарок, зонгів і реплік дійових осіб. Написи, які відкривають дванадцять епізодів п'єси, історизують дію, представляючи її такою, що вже відбулася. Б. Брехт вдало використовує літописну форму, стилізуючи їх під хроніку подій – об'єктивізовану, однак не позбавлену авторської присутності, що виявляється, насамперед, в авторській іронії, яка полягає в зіставленні подій різного, на перший погляд, історичного масштабу" [8: 81].

У Брехта війна лінійна, безкінечно довга, хронікальна, просторово всеохопна і горизонтально-процесуальна, десть загубилися її початок і кінець. Його Матінка Кураж, яка на початку дії є відносно молодою привабливою жінкою, успішною маркітанткою, багатодітною матір'ю, чиї діти наділені різними людськими чеснотами, у фіналі постає розбитою горем, бездітною, збіднілою, хворою та навіки одинокою жертвою війни, якій вона прислужувалася і сплатила немислиму данину та яка у п'єсі ще далека від завершення.

С. Шнайдер уникає конкретних дат і періодів ("у нас ніхто тепер не рахує дат" [17: 69]): його "тридцятилітня" війна, більше скидаючись на сорокалітні блукання народу у Старому Завіті, розтягується в часі і стає безкінечною, екзистенційною, перманентною, адже перед тим, як Азра народила дитину, літній Гасан (який "вже не в тих роках, коли мусив би випрошувати" близькість жінки [17: 27]) згадує давню історію своєї родини у той час, коли йому було лише п'ять років, – тоді війна була вже у розпалі; у той же час у фіналі п'єси дитині Азри вже виповнилося 18 років, тож хронологічні межі подій явно виходять за межі трьох десятиліть, а війна, для якої у військовому таборі готують мотивованих убивць, все ще триває) та локалізує дію однією країною – на початку п'єси він прописує, що "дія відбувається в часи Тридцятирічної війни у Боснії" [17: 11]. Важливо, що Боснію сам автор сприймає як реально-топографічний і водночас як "споконвіку також міфічний простір, який політика може тільки зробити нещасним" [16: 92]. Також драматург одразу створює

наочну апеляцію до Балканської кризи кінця ХХ століття, на що вказує і табуйоване для називання ім'я невольного генерала-гвалтівника – Мілош, як натяк на злочини режиму колишнього президента Югославії Слободана Мілошевича, якого по факту різні у Косово було заарештовано лише 1999 р., через п'ять років після створення тексту п'єси "Шкіра змії". На те, що топос давньої Тридцятилітньої війни С. Шнайдер накладає на сучасні йому воєнні події, у тексті спрацьовує безліч як побутових, так і мілітарних деталей: його персонажі курять цигарки "Marlboro", мають "електробритву "Ремінгтон" у бездоганному стані", інколи спілкуються сучасним молодіжним сленгом, згадують про "портативні телевізори", "блоки цигарок" тощо, з вулиці до приміщення, де вони ховаються, доноситься "звук танків", потім "снаряд виламає шматок стіни" [17: 15, 34, 39, 54, 77]...

Натомість просторово війна виходить за межі Боснії не у горизонтальну карту Європи, як це відбувалося у Б. Брехта, а у вертикальний вимір міфологічної осі Добра і Зла, репрезентованих як Світовим Низом (хтонічна Змія), так і Світовим Верхом (Архангел Гавриїл, Божий вісник і посланець, якому довірено оголошувати про найважливіші події на землі і якого іслам знає як Джібріла). При цьому етичні координати Добра і Зла у п'єсі максимально розмиті і релятивізовані, а сутність війни, в якій вороги не мають етнічної та релігійної приналежності, людської індивідуальності, позбавлені імен і абстрактно маркуються як "вони", намагається прояснити саме Джібріл: *"Два табори сперечаються щодо свого Володаря: тим, хто не увірує, будуть одежі, пошиті з полум'я, а киплячу воду литимуть на їхні голови; і битимуть їх залізними молотами, і потраплять вони під владу меча Його"* [17: 34].

Жоден із постійних персонажів п'єси "Шкіра змії" не бере безпосередньої участі у війні, але всі так чи інакше є її жертвами. Чоловіка Марти вбили під час війни, *"в неї на спині вбили дитину"*, коли вона тікала і несла дитину на собі, від чого жінка ледь не збожеволіла, марила сином і *"присягнулася, що знайде його ще раз і любитиме так, що кістки в нього тріщатимуть"* [17: 36]. Її односецель Гасан, який збирає і утилізує трупи згвалтованих жінок, як виявляється, ще п'ятирічною дитиною став свідком кривавої різни у своєму селі, коли "вони" увірвалися в оселі селян для того, аби спалювати і вбивати *"усіх і кожного"* [17: 27], а його згвалтована мати так і не змогла прийняти наступного власного сина і втратила глузд – завдяки цьому Гасан повністю позбавлений емпатії, співчуття, здатності відчувати чужий біль і міркувати про цінність інших життів, він боїться всього і всіх, тому вночі запалює свічку і *"спить, як заець, із розплющеними очима"* [17: 65]. Вагітна жертва групових згвалтувань Азра взагалі перестає сприймати себе як живу людину – її існування розгортається у передпологових мареннях, спробах вчинити самогубство, намаганнях позбутися новонародженого сина, відмові давати йому людське ім'я, презирстві до земного і небесного суду, зрештою – у пориванні врятувати дорослого сина від того, аби він став солдатом цієї безглуздої війни, адже лише тоді вона знову може стати собою і загинути в обіймах із власним сином. Зрештою, зачатий у жахливому злочині хлопець відторгається біологічною матір'ю, до повноліття живе без родини та без імені і персоніфікує абсолютно роздвоєну сутність. З одного боку, він утілює антиутопічні алузії художньої літератури ХХ століття: це деперсоніфікований солдат *"табору для військової підготовки"*, оточеного *"міцним колючим дротом"*, людина без імені, яка не впізнає своїх близьких, живе під *"№ 14949"*, постійно перебуває в строю, бездоганно виконує команди *"лівою, лівою, раз-два-три"*, *"лягай, повзи"* і має незавидні життєві перспективи – *"тебе кинуть на голій бетон", "будеш їсти хліб і воду, срати у парашу", "а потім тобі дадуть білі пігулки", "коли ти отямитися, вже нічого не тямитимеш", "вбиватимеш, а не знатимеш, навіщо", "різатимеш, а не знатимеш навіщо"* [17: 79-81]. З другого боку, цей персонаж репрезентує міфологему Змії/Змія у її біблійній повноті та зрощенні із концептом «війна» як сакральною історією, яка ще до сотворіння людини відбулася на небесах через повстання ангелів і виявлення їх гордині, завершене повергненням дракона-змія і повсталих ангелів (Од.12:7). На відміну від ісламської традиції, в якій він уособлює і дарує життєве начало, Змії конотується Біблією як спокусник



людини, владний над старозавітними поколіннями її прабатьків, який *"Єву обманув лукавством своїм"* (2 Кор.11:3), ставши символом диявола, страждань, невинного болю, насильницької смерті, зрештою – знаком відлученості від Бога, і відтоді він постійно присутній у світі в різних іпостасях – від мідяного змія, прикутого Мойсеєм до стовпа (Чис.21:6-9) до світової сили зла, яка прагне спотворити та розчинити Божий задум.

У контексті щойно викладених міркувань можна тлумачити і саму п'єсу. Так, її *"Пролог на небі"* засвідчує, що велика небесна битва відбулася не на користь життя – воно редуковано до *"маленького деревця"*, силует якого провисає *"над мороком"*: тепер її, попри весь *"небесний"* реквізит, перенесено у площину бруталної *"земної"* війни, супроводжуваної розгортанням сувоїв звичайних географічних карт, виряджанням трьох царів у *"мундири кольору хакі"*, присутністю в небесному вимірі абсолютно земних *"озброєних вартових у військовому камуфляжі"*, чиї *"обличчя замасковані кольором землі"*. Рішення про помсту за те, *"що вчинили моему народові"*, приймається з апеляцією до старозавітної жорстокості, яку благословив Ягве: воїнів закликають *"помститися так, щоб це запам'ятали"*, нищити цілі народи – *"хеттів та амореїв, ханаанців та періців, хівійців та джебуситів"*, вбити всіх чоловіків, а худобою, дітьми і жінками скористатися як законною здобиччю – це все підпадає під *"чин залятого знищення"*, в якому *"немає місця для помилювання"*, тож не випадково сама процедура обговорення такого чину супроводжується своєрідним ритуалом причастя – питтям *"крові, густої й темної"* [17: 12-13]. Це цілком корелює із філософією *"священної війни"* у ранньому християнстві, де спостерігаємо усвідомлення юдеями своєї залученості до глобальної священної боротьби в есхатологічному вимірі, за межами земної війни, в якій *"національні війни Ізраїлю стають війнами Ягве"*, а захоплена здобич підлягає прокляттю (Нав:6) [10: 22]. Тільки у п'єсі *"священна війна"* має остаточно витіснити з боснійської території нехристиянський та нечоловічий виміри, адже сама гендерно нечутлива *"Книга"*, яка писалася чоловіками-християнами, не дає жодної відповіді, як людському і Божому суду діяти у ситуаціях геноциду і масового сексуального насильства. Так ми впритул опиняємося перед усвідомленням неунікної ситуації, коли будь-який *"великий наратив"* *"завжди виправдовував насильство і зневагу до інших"* [7: 20].

Подолання Азрою *"внутрішнього Змія"* неможливе без її загибелі і смерті її сина: так жертвами війни стають не окремі люди, а цілі покоління, відтак війна озивається транспоклінневою травмою та позбавляє людство перспективи продовження роду – не випадково у фінальній сцені жінка Марта повз цвинтар із хрестами йде у невідомість, несучи на плечах уже не живу дитину, а ляльку, яка її імітує.

Війна у С. Шнайдера, таким чином, набуває ознак замкненого циклу, який на кожному новому оберті лишає людству все менше і менше шансів – причому не лише етичного, але і фізичного планів.

**Релігія.** Зовні має видаватися, що обидві п'єси будуть розгортатися довкола *"війни за віру"* – саме під таким загальним модусом переважно пишуть про Тридцятирічну війну. Проте в обох випадках віра як конкретна конфесія перестає бути смисловим та етичним конструктом, оскільки взагалі незрозуміло, у що саме вірять персонажі п'єс Б. Брехта і С. Шнайдера.

Руслан Коханчук, ведучи мову про *"конфлікти, де релігія відіграє дуже серйозну роль у політичній і військовій мобілізації"*, доводить, що *"релігійні концепції не мають строку давності й часто використовуються для обґрунтування політичних і військових доктрин сучасності"* [11: 10-11]. Ми знаємо, що історично Тридцятирічна війна розгорталася між католиками і протестантами, в результаті чого у багатьох країнах Європи переміг протестантизм. Схоже, що обидва драматурги вповні використовують мобілізаційний потенціал *"війни за віру"*, вихолощуючи його релігійний зміст та перетворюючи *"віру"* на дуже абстрактну метафорично-симулятивну матрицю для створення образу безглуздої *"війни як такої"*.



Наприклад, у Б. Брехта ми бачимо, як "благочестивий" Священник тлумачить "священність" війни, опустивши її всеосяжний рівень з високих небесних проєкцій до символіки людського біологічно-тілесного "низу" та азартних земних дурниць, тобто, до дрібного побутового гедонізму: **"Священник.** Я сказав би, що мир є і під час війни, війна має свої мирні куточки. Війна задовольняє всі потреби, в тому числі й мирні, про це вже подбали, інакше б вона довго не продержалась. Під час війни ти можеш так само випорожнитись, як і в найсмирніший час, між двома боями можна випити кухоль пива. І навіть під час наступу ти можеш подрімати десь у рівчаку, поклавши голову на лікоть, це цілком можлива річ. Під час атаки ти не можеш грати в карти, але ж і в мирний час, коли ореш поле, ти так само цього не можеш робити, зате після перемоги це цілком можлива річ. Або тобі відірве ногу, і ти спочатку зчиняєш великий галас, начебто щось скоїлось, а потім сам угамуєшся, або тобі дадуть горілки, кінець кінцем, ти знову шкандибаєш, а війна триває собі незгірши, як доти. І що тобі вадить, коли ти плодишся серед різанини за клуню або деінде? А війна скористається твоїми нащадками і триватиме далі. Ні, війна завжди знайде собі вихід, ще б пак. Навіщо ж їй кінчатися?" [3: 118, 148-149]. Показово, що цей ревний служитель католицької церкви, який декларує, що "загинуті на цій війні – ласка божа, а не безталання", адже "це війна за віру", "не якась звичайна, а особлива і тому боговгодна" [3: 126], у п'єсі запросто зраджує свою віру та її постулати, хтиво заглядається на Катрін, у ситуації небезпеки скидає з себе пастирський сюртук, з легкістю змінює прапори конфесій. Не дивно, коли це робить маркітантка Анна Фірлінг, переконана, що "у гендляря питають не про його віру, а про ціну" і що "протестантські штани незгірше гріють" [3: 131], що можна розповідати протестантам байки, буцімто вона "проти анти-христа-шведа, бо він рогатий" і що, мовляв, вона "сама бачила, лівий ріг трошки надломлений" тобто, що у війні за віру можна чутися серед іновірців "в полоні, але так, як воша в кожусі" [3: 130]. Не дивно, коли повія Іветта конфесійною приналежністю воїнів маркує їх сексуальну привабливість: **"Іветта** (заходить, пудрячись). Ну, що ви скажете, католики ідуть? Де мій капелюшок? Хто це топтав його ногами? Я ж не можу ходити з непокритою головою, коли ось-ось прийдуть католики. Що вони про мене подумують?" [3: 129]. Але ж санована особа католицької церкви не мала би так поводитися і такі речі толерувати, ставати під той чи інший конфесійний прапор залежно від обставин, особливо у війні за віру. Зрештою, також важливо, що цей персонаж, який давав обітницю целібату, живе з Матінкою Кураж у позашлюбних стосунках. У той же час це складний та амбівалентний образ, адже той же Священник без вагань намагається перев'язати рани родині поранених протестантів і добровільно йде висповідати гвалтівника Ейліфа, знаючи, що це може коштувати йому життя (схоже, так і стається, бо він не повертається). І хоча сам Брехт до кінця п'єси продовжує говорити про "велику війну за віру" [3: 163], але в цьому звучить його гірка авторська іронія, адже перед нами вже не лишається жодного персонажа, навіть епізодичного, якого би хвилював релігійний сенс цієї катастрофи. Більш того, у внутрішній війні між християнами ламаються, деформуються усі християнські цінності, чесноти, міфологеми, тому у тексті п'єси вони інколи зберігаються лише у формі уламків чи неявних алузій.

Можна, наприклад, міркувати про те, чи справжнє ім'я Матінки Кураж (Анна) є випадковим, чи воно має якусь віддалену біблійну проєкцію на Анну як матір Діви Марії. Адже її дочка Катрін, яка "сама наче хрест" і в якої "добре серце" [3: 115], лишаючись незайманою та бездітною, у ситуації ексцесу наділяється ключовими емблематичними рисами Діви Марії як помічниці, рятівниці і заступниці. Це, зокрема, унаочнює сцена, в якій Катрін виносить з напівзруйнованої селянської хати немовлятко і заколисує його, притуляючи до себе: саме у цей момент вона раптом "вже щаслива серед усього цього лиха" [3: 145] і візуально сприймається як Мадонна із немовлям, хоча така мить цілковитого щастя для дівчини є дуже короткою. Але при цьому Матінка Кураж дає нам зрозуміти, що Катрін уже не вперше приміряла на себе роль жінки із немовлям, у короткій репліці до дочки вона двічі вживає слово

"знову": *"Ти знову знайшла собі сисунця, щоб няньчитися з ним? Ану віддай його матері, бо мені знов доведеться битися з тобою цілу годину, поки не вирву його в тебе з рук. Чуєш, що я тобі кажу?"* [3: 145]. Проте усвідомлене німою скаліченою дівчиною покликання рятувати дітей отримує логічну розв'язку у передфінальній сцені, коли Катрін, почувши про небезпеку обстрілу сплячого міста, в якому є маленькі діти, бере у фургоні барабан і ховає його під фартух. З барабаном під одягом вона схожа на інший іконописний лик – вагітної Марії в очікуванні на народження Ісуса: вона видирається на дах, аби гучним барабанним боєм сповістити місто про небезпеку і врятувати дітей іншої конфесії ціною власного життя.

У С. Шнайдера, на відміну від Б. Брехта, маріологічний код явлений зримо і рельєфно. Саме ім'я Азра означає Діва, незаймана – про це ми дізнаємося від різних персонажів безпосередньо з тексту п'єси: **"Гасан. Азра! Її звати Азра (вишкіряється).** *Азра, а по-нашому – Діва. А це з нею могло бути тільки у разі, якщо її звать Марія. Та могла би бути і дівочою з отим, що в ній, бігме, виросло аж до підборіддя. Але ні, її звать Азра, ми знайшли документ"* [17: 20]; **"Змія. Як тебе звати, жінко? Азра. Азра. Змія. Діва!"** [17: 38]; про майбутню дитину Азри Марта говорить як про Божого сина, побиваючись, що її земна дитина мала іншу долю (**"Марта. Мій теж не зміг воскреснути. Я не Марія. Я Марта"**) [17: 17-18]. Також, коли Марта умовляє Азру народити для неї сина, вона використовує алюзивний ряд приходу у світ Ісуса Христа: *"Все буде добре. Буде і на нашій вулиці свято. Ця діра ще буде Вифлеємом, тут і царі прихилять коліно! Все перевернеться, найслабший буде найсильнішим"* [17: 41]. Вагітність Азри не є непорочним зачаттям, це результат жахливого злочину проти людяності, відтак вона народжує не Христа, а Антихриста (хоча його прихід у світ Марта зустрічає словами **"Христос народився!"** [17: 51]), чим повністю деструктується сутність новозавітного християнського міфу. При цьому сама Азра не має відношення до християнства, вона мусульманка, і у такий спосіб С. Шнайдер, з одного боку, війну між конфесіями начебто перетворює на глобальне протистояння між світовими релігіями – християнством та ісламом, але водночас стирає це протистояння сценою, коли Азра спочатку висповідается перед християнським Архангелом Гавриїлом, а потім – перед мусульманським Джібрілом, та сценою, де Марта пропонує Гасану звертатися до солдатів, які от-от увірвуться до їхнього підвалу, залежно від того, ким саме вони будуть – християнами чи мусульманами: *"Якщо прийдуть оті з того берега, я кинуся їм до ніг, Господи, помилуй, а година урочиста з нею і в неї, Господи, помилуй, Христос народився!.. Якщо прийдуть твої святі воїни, ти падаєш на коліна, ілалла, Аллах, закликаєш Богом і просиш"* [17: 47]. Здається, що драматург свідомо повертає нас до тих часів, коли обидві світові релігії ще були у зародку і мали спільне коріння. Як бачимо, у художній канві п'єси удавана релігійна війна переосмислюється як реальна ідентичнісна – війна проти Іншого та взагалі його права на існування, що підкреслює сам драматург: *"у Боснії інстинктивна основа повернута проти самих людей, тому як така вона швидше обмежена, аніж вивільнена. У Боснії показано, що ідеологія робить із людьми, уярмлюючи їхні інстинкти з метою руйнування. Принизити матрицю "ворожого племені" так, щоб страх і відчай, які за цим прийдуть, знищили будь-яку можливість подумати про повернення – це етнічна чистка у абсолютному сенсі"* [17: 85].

Права жертв війни у баченні обох драматургів не регулюються ані людським, ані Божим судом. Так, у Б. Брехта вимір небесного суду взагалі не обговорюється, у С. Шнайдера маємо цікавий символіко-алегоричний епізод, де суддя ареопага, імітуючи встановлення обставин наруги злочинці Мілоша над жінками, просто розводить руками, оскільки злочини виходять за межі йому відомого, тож злочинці неосудні: **"Суддя. Коротко кажучи, справа в тому, що про те, що ми в останні кілька днів почули, не вірячи своїм вухам, у книзі не написано нічого"** [17: 72].

В ще в обох п'єсах показово деструктується та розмивається важливий для християнської етики інститут сім'ї. У житті матінки Кураж було багато різних чоловіків, усі її діти народжені від різних чоловіків та виховані нею, а не спільно із

татусями цих дітей, а її мрія про тиху старість із чоловіком, який у молодості був гвалтівником і спокусником жінок, розбивається через його неготовність прийняти не лише вподобану ним жінку, але і її німу дорослу дочку. Так само основи інституту сім'ї війна підриває самою своєю сутністю і "вимушеною" чоловічою хтивістю, яка засуджується Священним писанням, але виправдовується війною, "бо тільки-но солдат, надто католик, побачить гарненьке личко, як на одну шльондру стає більше" [3: 129], і ці міркування Матінки Кураж у п'єсі знаходять безліч ілюстрацій – від історії кохання Іветти і Кухаря до "подвигів" Ейліфа. У С. Шнайдера умовною, нічим не скріпленою "сім'єю" стають дві жінки та чоловік, належні до різних народів і конфесій, але ця "сім'я" від початку "неправильна", неповноцінна і приречена, так само як і дитина, якою вони опікуються і яка врешті заміщується своїм ляльковим симулякром.

Тож дуже закономірно, що містифікований текст Біблії, який Марта час від часу читає вголос, Гасану виглядає як "детектив": адже вже давно не йдеться про віру, її місце витісняється зневір'ям, розпачем та кінцевим трагічним фаталізмом кожної персональної історії.

**Жінка.** Якщо говорити про те, як обидва драматурги виписують місце жінки на війні, то це доволі складне смислове поле, організоване з позицій чоловічого дискурсу.

У Б. Брехта жіночі образи фіксують певні рольові ампула, які дістаються жінкам під час війни і є динамічними. Повія Іветта обирає своє ампула після нещасливого кохання, вона стає знаряддям для чоловічих утіх, але при цьому свідомо полює за багатими генералами, аби перетворитися на "благочестиву" жінку. "Німа", тобто, позбавлена права голосу і вибору Катрін спочатку приміряє на себе роль Іветти, кокетуючи в її капелюшку та вкравши її червоні черевички, потім зростається з роллю своєї матері-маркітантки, адже мовчки тягне на собі фургон і переймається маркітантським крамом більше, аніж власною безпекою, зрештою дорослішання Катрін відбувається після того, як війна забирає двох її братів, а їй і її хворій матері залишається лише скніти у бідності та блуканнях: передсмертний подвиг Катрін – це чин її виходу з матриці новітнього Агасфера, це свідомий вибір на користь власної смерті як яскравого персонального вчинку-подвигу. Не випадково сцена барабанного бою Катрін виписана як містично-екстатична, за обсягом і стилістикою вона вибивається з усіх інших сцен і картин п'єси "Матінка Кураж та її діти", адже барабанний бій на даху – це визволений "голос" упослідженої Катрін, це її протест проти скривдження інших дітей у невідомому їй протестантському місті Галле, і це її перемога над "чоловічим" світом війни, адже ціною власної смерті вона "таки домоглася свого" [3: 173].

Також у Б. Брехта бачимо деіндивідуалізованих та віктимізованих жінок – це безіменні жертви війни, які або гинуть, або втрачають здатність діяти і убезпечувати своїх дітей. На цьому тлі його головний образ маркітантки Анни Фірлінг є унікальним, оскільки демонструє свідомий та активний вибір протагоністки-жінки, її вільнолюбний характер та зневагу до офіційних правил благочестивості у вірі ("*з цієї баби так і пре непокірливий дух*" [3: 111]), вона живе з тим чоловіком, якого любить у цю хвилину, і не думає про міцну католицьку сім'ю, більш того – народжує позашлюбних дітей від різних чоловіків), її прагнення взяти власне життя під контроль і залишити за собою право прийняття важливих рішень ("**Матінка Кураж.** А що, мені було чекати, поки війна до Бамберга прийде?" [3: 112]), що змушує її колесити дорогами війни з фургоном різного краму, хоча ще до середини дійства ми дізнаємося, що ця жінка вже хвора, адже в неї набрякають ноги і вона зранку насилу влізає в черевички, і так само у фіналі вона, втративши усіх своїх близьких, знову "*запрягається у фургон*" [3: 174]. Проте у багатьох сценах ця жінка виглядає спритнішою, розумнішою та сміливішою за різних чоловіків, вона здатна приймати нестандартні рішення і дивитися у завтрашній день. При цьому вона прагне бути гарною матір'ю своїм дітям, але війна виявляється сильнішою за неї і забирає її дітей, змушуючи кожного з них оприявнити свою унікальну чесноту, а

також розвінчує несправжність її останнього кохання. Лише зрідка Матінка Кураж дозволяє собі хвилинку жіночої слабкості, як, наприклад, перед Кухарем у передфінальній надії на можливість тихого життя з коханим чоловіком – але навіть ця сцена виходить за межі звичайного побутового зізнання у площину нездоланного екзистенційного блукальництва світом та бездомності в ньому, активізуючи міфологічний код Агасфера, який у контексті нової світової війни ХХ століття набуває іншої гендерної приналежності (**"Матінка Кураж"**. Ламбе, мені теж остогидло блукати. Часом здається мені, що я – мов той різницький собака; він розвозить м'ясо покупцям, а сам і шматка не з'їсть. У мене більше нема чого продавати, а в людей нема грошей, щоб платити за те ніщо... Мені іноді здається, що я їжджу своїм фургоном по пеклу і продаю смолу, або що я блукаю по небу і продаю останнє причастя заблудлим душам" [3: 164]).

Не випадково Матінку Кураж більшу частину п'єси наслідуює її дочка Катрін, і навіть повія Іветта теж якоюсь мірою прагне стати Матінкою Кураж (епізод, в якому вона прагне заволодіти фургоном та його негативне для намірів Іветти завершення підкреслює, що метафізично Іветта – це та ж Матінка Кураж, якій не вдалося "реалізувати себе").

Обидва драматурги порушують проблему упослідженої війною жіночої тілесності. У Б. Брехта вона виступає лише окремим локусом, проявленим скоріше різноплановими деталями, аніж стрункою інтенцією.

Так, Матінка Кураж прагне зробити все, аби ніхто не з'валтував Катрін: (**"Матінка Кураж"** (Маже попелом обличчя Катрін). Не смикайся! Ось так, трошки бруду, і ти в безпеці. Тижнями їм не дають жертви, та вже коли награвують і нажеруться, зразу накидаються на жінок") [3: 129]. У таких пересторогах Матінку Кураж можна зрозуміти, бо вона знає багато історій про з'валтування і не довіряє католицьким солдатам: "Найгірша доля в тих жінок, що їм до смаку. Вони їх замучують до смерті. А тих, що їм не до душі, залишають живих. Я не раз бачила, як гарненькі жінки на таке оберталися, що можна вовків жахати" [3: 152]. Іветта стає втіленням жіночого тіла, добровільно відданого війні, і в цьому прочитується певна альтернатива взяттю жіночого тіла силою (**"Іветта"**. Гордість не для таких, як ми. Не навчишся терпіти кривду – покотись вниз") [3: 124]: такий підхід до свого тіла дозволяє їй врешті з повії перетворитися на полковницю Штрагемберг. Напівпрокушена люлька Кухара, якою так дорожить Матінка Кураж, видає свого господаря як "підступного" донжуана і серійного гвалтівника. Зрештою, Ейліф вкотре відзначається тим, що він завжди робив на цій війні: "Вдерся в селянську хату. Господиню замордував", проте раніше його за це "звеличали, і він сидів по праву руку від командувача", адже "це вважали за героїство" [3: 161], а під кінець п'єси такий самий вчинок коштуватиме йому життя.

Можемо констатувати, що у Б. Брехта з'валтування жінок – це лише побічний ефект війни як такої – безглуздої і кривавої в принципі, яка забирає багато молодих життів.

У С. Шнайдера тема масових жорстоких з'валтувань жінок стає провідною, довкола неї та її наслідків організовано сюжет твору "Шкіра змії". Цим текстом актуалізується суспільний діалог про те, чи засвідчує сексуальне насильство, що "чоловіки не сприймають жінок усерйоз як рівних" [19: 21], проте проблема виводиться на якісно новий рівень, актуалізований Балканськими війнами кінця ХХ століття. Більш того, сам драматург у "Примітках про Змію", якими супроводжується п'єса, наголошує, що, поряд із міркуваннями Й. Я. Бахофена або ж Еріха Фромма, для нього надто важили книжки про злочини проти жінок, скоєні сербами під час етнічних чисток у Боснії на початку 1990-х років: "З-поміж багатьох джерел особливо важливими для мене були дві книжки: Marija von Welser. Am Ende wünscht du dir nur noch den Tod ("В кінці ти бажаєш ще тільки померти"), Knaur Verlag, München, 1993, та Alexandra Stiglmaier, Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen ("Масові з'валтування. Війна проти жінок"), Kore Verlag, Freiburg i. Br. 1993" [17: 86]. З'валтовані мусульманські жінки не могли повернутися у свої мусульманські

родини, а відтак етнічні чистки через масові зґвалтування стали цілеспрямованою військовою стратегією сербів задля остаточного вигнання мусульман і хорватів із завойованих територій: *"Навіть імені сказати не можеш. Якщо ти взагалі його пам'ятаєш. Деякі жінки забули й ім'я. Так для них і краще. Нащо їм ім'я? Туди, де їх знають на ім'я, вони з таким багажем повернутись не можуть"* [17: 17]. Таким чином драматург бере на себе місію говорити вголос про те, про що багатьом не дозволяє промовляти глибинна травма: *"Люди хочуть забути те, про що майже неможливо говорити. У цих темних лісах, жінко Божа, людина не вбиває іншу лише тоді, коли аж ніяк не може цього зробити. А це стосується й усього іншого, що людина взагалі може зробити з іншою людиною"* [17: 49].

С. Шнайдер веде мову про безкінечний коловорот зґвалтувань на боснійських землях, адже історія родини Гасана і доля його матері перегукуються з персональною історією мусульманської жінки Азри, яку банда Мілоша викрала і яка зазнала численних групових зґвалтувань, як і багато інших жінок з її народу, які разом із нею перебували у полоні та вмирали у неї на очах або ж, закатовані, викидалися просто неба, будучи ще напівживими (принаймні, жінка у маренні згадує ще кілька конкретних випадків, наприклад, групове зґвалтування школярки на матрацах у шкільній кухні, двох жінок, з якими вони разом ховалися у кущах – *"у кущах біля мене лежала ще одна нещасна, яку викинули з мішка одночасно зі мною але вона була вже холодна. І ще одна, третя: вагітна сука, яка була жахливо худя, з величезним животом і вологим поглядом"* [17: 34], – а Гасан розповідає про ще одне жіноче тіло, яке викинули разом із Азрою).

Відтак жінки у п'єсі С. Шнайдера – не просто жертви війни. Вони втрачають свою жіночу сутність, здатність продовжувати рід, оберігати родину, не мають жодного шансу проявити особисту волю і усвідомлено чинити тиск обставинам, як це, наприклад, намагалася робити брехтівська Матінка Кураж.

До прикладу, місцева боснійська вдовиця *"невизначеного віку"* [17: 16] Марта Кривокапич, яка *"удає, що сильна, але... добряче потріпана життям"* [Шнайдер: 30], втративши під час війни власну дитину, береться виходити закатовану вагітну мусульманку Азру, аби заволодіти її новонародженим сином, тобто, скористатися нею як сурогатною матір'ю. Азра не заперечує і, показуючи на Марту, просить Джібріла дати Марті цю дитину: *"Азра (показуючи на Марту). Це для неї. Йдеться не про чотирьох птахів, а про її дитину. Для Аллаха, який є сильним і мудрим, це легко: скласти докупи розділене, склеїти розрубане, оживити мертво. Склеїти одну дитину – це мусить бути простіше, ніж оживити чотирьох птахів"*. У відповідь Азра отримує від небесного посланця своєї конфесії відповідь щодо Марти – *"вона не наша"* [17: 33].

Матір Гасана – односельця, але не одновірця Марти, – задовго до актуальної лінії п'єси зґвалтована солдатами у власному домі, збожеволіла, *"жила деякий час у кронах дерев. Найбільше любила одну яблуню"* [17: 29] та зріклася свого новонародженого сина, покінчивши з собою і не переймаючись тим, що вона потрібна своєму чоловікові і своїй старшій дитині. Прикметно, що після пологів так само *"серед гілок дерева"* сидить Азра, яка відмовляється годувати своє немовля і з острахом думає, що це може бути нова алієнація Мілоша [17: 63].

Сама Азра, жертва групового гвалтування, на яку нападали по *"п'ятнадцять скажених псів"* [17: 63], яка тривалий час не проявляє ознак життя (чується мертвою насамперед для себе), запитує в Архангела Гавриїла *"Чому саме я?"*, а у відповідь чує: *"Ти кажеш "я" там, де би було чутино "ми" 17: 32]* – і в такий спосіб уособлює не персональну, а множинну історію.

Таким чином п'єса "Шкіра змії" стає своєрідним обвинувальним актом і привертає суспільну увагу до етнічного геноциду у Боснії кінця ХХ століття, тож не випадково її втілено на театральних сценах Австрії, Данії, Італії, Ірландії, Німеччини, Польщі та Сербії. Поза сумнівом, у контексті злочинів росіян на окупованих українських землях від початку 2022 року цей текст є надзвичайно актуальним і в сьогоденній Україні.

**Театр.**

Порівнюючи драматургічні твори Б. Брехта і С. Шнайдера, ми маємо справу з абсолютно різними театральнo-драматургічними системами, приналежними кожна до свого часу.

Про "епічний театр" Б. Брехта сьогодні написано чимало досліджень, з яких у контексті п'єси "Матінка Кураж та її діти" варто виокремити міркування Лариси Федоренко щодо монтажності, штучності та конструйованості його "театру війни": "Одним з ефективних засобів "ефекту очуження" в брехтівському театрі є монтажна техніка. Цей мистецький прийом передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є "зліпленою", "сконструйованою" площиною з різних неоднорідних "матеріалів": діалогічний дискурс переривається повсякчас ліро-епічними компонентами (зонгами); у музичний план, витриманий в одній стилістиці, раптом "вмонтовуються" джазові елементи, актори в ході вистави обмінюються ролями, в подієву площину "вкрапляються" елементи кінематографу, причинно-наслідковий плін зображуваних подій раптом переривається демонстрацією транспарантів чи плакатів з провокаційними закликами. Усіма цими прийомами драматург користується, аби ще раз наголосити: це лише театр. Лише мистецтво. Усе тут штучне і несправжнє. Усе відбувається не насправді" [18: 202]. Персонажам "Матінки Кураж" майже не властива демонстративно-театральна поведінка, драматург глузує з такої форми репрезентації у сцені, де Іветта Потье поспіхом шукає свій яскравий одяг повії, оскільки *"католики ідуть"* – і її хвилюють при цьому дуже неорганічні для війни запитання: *"Як я виглядаю? Чи не забагато пудри?.. А де мої червоні черевички?"* [3: 129]. З точки зору вміння Брехта жонглювати прийомами традиційного драматичного театру, витворюючи нову театральну реальність, показовою є сцена, коли Матінка Кураж беземоційно удає, що не знає Швейцера, але під кінець цієї сцени зривається на зболений надривний крик у його захист. Окремо варто наголосити на майже екстатичній поведінці покірної та слухняної Катрін у сцені, де вона на даху б'є в барабан: перед цим моментом дівчина почувається розгубленою, потім вона блискавично приймає рішення і швидко його втілює, її барабанний бій заступає собою та відсуває на другий план усю метушню селян, солдатів, Прапорщика, яка намагаються їй завадити. Емоційний градус сцени з Катрін підсилюється її стогоном від трощення фургону, її плачем від катування хлопця, проте *"Катрін плаче, але барабанить з усієї сили"*, а після пострілу в неї *"ще кілька разів б'є в барабан і падає. Ну, кінець!"* [3: 173]. Головним театральним макрореквізитом у п'єсі є фургон Матінки Кураж, перед ним мізерним видається увесь той крам, яким торгує маркітантка, а перевдягання персонажів епізодичні і пов'язані із маскуванню перед тією чи іншою армією під час військових наступів.

Містичний, символіко-алегоричний театр С. Шнайдера характеризується розмитістю хронотопу, наявністю різних площадок синхронізованої дії, яка не переривається вставними конструкціями на кшталт пісень або пантоміми, здатністю персонажів поставати в різних іпостасях лише через додавання/віднімання якогось зовнішнього атрибуту або деталей реквізиту, переходами літературного мовлення у сленг і навпаки, змішуванням, а потім знову розділенням земного та небесного рівнів, притчовістю та багатозначним розмиванням зорової і вербальної символіки, великою літературною та культурною алюзивністю, подвійним постмодерністським кодуванням тексту. Водночас цей драматург вдається до рясного театального оздоблення свого дійства, по максимуму використовує символічний потенціал театального костюмування та декорування: у "Пролозі на небі" дуже показово в цьому плані є перша ремарка, яка нагромаджує декорації, рясно описує класицистичні, іконографічні та мілітарні костюми учасників дійства та різновид нанесеного на їхні обличчя гриму, приписує мізансценування різних сегментів сцени і довершує все тим, що *"потім, після моменту тиші, ніби щойно було подано якийсь таємний сигнал починати, всі почали безкінечно повільно і церемоніально пити кров, густу й темну, із зелених мисочок"* [17: 12]. Ангел перед глядачами змінює костюми, являючись то християнським Гавриїлом, то мусульманським Джібрілом, і ці його зримі перетворення дезорієнтують Азру. Коли "земні" персонажі п'єси

потрапляють до Високого Суду, це змішання планів також потребує певного залучення театральних візуальних знаків, відтак "Азра і Марта, дуже намальовані, сидять усередині в чорних довгих сукнях, на них яскраво-помаранчеві перуки, волосся яких нагадує зміїні хвости" [17: 68]. У традиціях символіко-алегоричного театру виписано всі сцени, в яких присутній Змій, а вертепні сюжетні матриці оновлюються постмодерними та мілітарними кодами.

#### **Висновки й перспективи дослідження.**

Окрім проаналізованих у цій статті п'єс у доробках обох драматургів є ще інші драматургічні твори про війну ("Страх і злидні у Третій імперії", "Швейк у Другій світовій війні" у Б.Брехта, "Кістки в камені", "Хорватський Фауст", "Інес & Деніз", "Єрусалим-99" у С. Шнайдера), відтак головною перспективою подальших міркувань може бути порівняльний аналіз цих драматургічних доробків у повнішому обсязі. Адже, як бачимо, для українського читача і українського театру у контексті повномасштабного вторгнення Росії в Україну драматургічний дискурс війни та його осмислення з урахуванням філософсько-естетичного досвіду ХХІ століття набувають особливої актуальності та відкривають нові інтерпретативні можливості – особливо у зв'язку зі глобальною переоцінкою цінностей та кризою пацифістських ілюзій.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Астрахан Н. Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис*, 2001. № 7. С.4-19.
2. Бондарева О. Антивоєнна п'єса середини ХХ століття: принципи побудови та апелювання до практик dell'arte, комедії ситуацій, кіно, дидактичного театру, театру жорстокості (на матеріалі "Свята заліза" Роберто Арльта). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Збірник наукових праць. Вип. 46. Т. 3. Одеса: Видавничий дім "Гельветика", 2020. С. 29-32.
3. Бреخت Б. Матінка Кураж та її діти. Бреخت Б. Життя Галілея. Матінка Кураж та її діти. Київ: Центр учбової літератури, 2021. С.107-174.
4. Бреخت Б. Три п'єси з екзилу / Пер. з нім. М. Ліпісівіцького. Чернівці: Книги-XXI, 2021. 440 с.
5. Грицак Я. "За спиною Путіна стоїть колективний Путін". *Локальна історія*. 2022. № 2: Ворог. С.4-11.
6. Дракуліч С. Вони б і мухи не скривдили / Пер. з хорв. Р. Свято. Київ: Комора, 2018. 192 с.
7. Жадан С. На один день ближче до нашої перемоги (щоденники). *Війна 2022: щоденники, есеї, поезія: антологія*. Львів: Видавництво Старого Лева; Варшава: Нова Польща, 2022. С. 17-44.
8. Закалюжний Л. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки. *Брехтівський часопис [Brecht-Heft]: Статті. Доповіді. Есе // Збірник наукових праць (Філологічні науки)*. № 1. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2011. С.79-82.
9. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Пер. з англ. Київ: Ніка-Центр, 2004. 184 с.
10. Коханчук Р. Становлення доктрини війни в ранньому християнстві. *Українське релігієзнавство*. 2003. № 26. С. 20-30.
11. Коханчук Р. Становлення концепції "справедливої війни" в католицизмі. *Людина і світ*. 2004. №1. С.10-15.
12. Локальна історія: журнал про минуле і сучасне. 2022. № 2: Ворог. 96 с.
13. Локальна історія: журнал про минуле і сучасне. 2022. № 8-9: Велика війна. 160 с.
14. Матусяк А. Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Пер. з польськ. Львів: ЛА Піраміда, 2020. 307 с.



15. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569-1999. Пер. з англ. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 464 с.
16. Шнайдер С. Інес & Деніз. Шнайдер С. Боснійські драми / Пер. з хорв. А. Татаренко. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. С. 89-145.
17. Шнайдер С. Шкіра змії. Шнайдер С. Боснійські драми / Пер. з хорв. А. Татаренко. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. С. 9-86.
18. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції. *Філологічний часопис*. 2021. Вип. 1(17). С. 196-204.
19. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості. Пер. з англ. Т. Сахно. Київ: Наш формат, 2020. 192 с.
20. Юнгер Е. Війна як внутрішнє переживання. Київ: Стилет і стилос, 2022. 126 с.
21. Bondarewa O., Bracki A. Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia: "Kolekcja teatralna" Wydawnictwa Anetty Antonenko. BIBLIOTEKARZ PODLASKI. 1/2022. S.247-265.

#### **REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERAIED)**

1. Astrakhan N. (2021) Osoblyvosti khudozhnoho piznannya u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhta [Peculiarities of artistic cognition in the space of the creative world of Bertolt Brecht]. *Brekhtivsky chasopys* [Brecht's journal]. Vol. 7. Pp. 4-19. (In ukrainian).
2. Bondareva O. (2020) Antyvoyenna pyesa seredyny XX stolittya: pryntsypy pobudovy ta apelyuvannya do praktyk dell'arte, komediyi sytuatsiy, kino, dydaktychnoho teatru, teatru zhorstokosti (na materialy "Svyata zaliza" Roberto Arlta) [Anti-war play of the mid-20th century: principles of construction and appeal to dell'arte practices, situation comedy, cinema, didactic theater, theater of cruelty (based on the material "Holy Iron" by Roberto Arlt)] *Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universyteu. Seriya: Filolohiya. Zbirnyk naukovykh prats* [Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology. Collection of scientific papers]. Vol. 46. T. 3. Odesa: Vydavnychyy dim "Helvetyka". Pp. 29-32. (In ukrainian).
3. Brekht B. (2021) Matinka Kurazh ta yiyi dity [Matinka Courage and her children]. Brekht B. Zhyttya Halileya. Matinka Kurazh ta yiyi dity [Life of Galileo. Mother Courage and her children]. Kyiv: Tsentr uchbovoyi literatury. Pp.107-174. (In ukrainian).
4. Brekht B. (2021) Try pyesy z ekzylu [Three plays from exile ] / Per. z nim. M. Lipisivitskoho. Chernivtsi: Knyhy-XXI. 440 p. (In ukrainian).
5. Hrytsak Ya. (2022) "Za spynoyu Putina stoyit kolektyvnyy Putin" [Behind Putin stands collective Putin]. *Lokalna istoriya*. 2022. № 2. Voroh. S.4-11. (In ukrainian).
6. Drakulich S. (2018) Vony b i mukhy ne skryvdyly [They wouldn't hurt flies] / Per. z khorv. R. Svyato. Kyiv: Komora. 192 p. (In ukrainian).
7. Zhadan S. (2022) Na odyen den blyzhche do nashoyi peremohy (shchodennyky). Viyna 2022: shchodennyky, eseyi, poeziya: antolohiya [One day closer to our victory (diaries). War 2022: Diaries, Essays, Poetry: An Anthology]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva; Varshava: Nova Polshcha, 2022. Pp.17-44. (In ukrainian).
8. Zakalyuzhnyy L. (2011) Paratekstualnist brekhtivskoyi modeli istorychnoyi dramy-khroniky [Paratextuality of the Brechtian model of historical drama-chronicle]. *Brekhtivskyy chasopys [Brect-Heft]: Statti. Dopovidi. Ese* [Brecht's journal [Brect-Heft]: Articles. Reports. Essay] Vol. 1. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. Pp. 79-82. (In ukrainian).
9. Konnerton P. (2004) Yak suspilstva pamyatayut [How societies remember]. Per. z anh1. Kyiv: Nika-Tsentr. 184 p. (In ukrainian).
10. Kokhanchuk R. (2003) Stanovlennya doktryny viyny v rannomu khrystyianstvi [Formation of the doctrine of war in early Christianity]. *Ukrayinske relihiyevnaukystvo* [Ukrainian religious studies]. Vol. 26. Pp. 20-30. (In ukrainian).

11. Kokhanchuk R. (2004) Stanovlennya kontseptsii "spravedlyvoyi viyny" v katolytsyzmi [Formation of the concept of "just war" in Catholicism]. *Lyudyna i svit* [Human and world]. 2004. Vol. 1. Pp.10-15. (In ukrainian).
12. Lokalna istoriya: zhurnal pro mynule i suchasne [Local history: a magazine about the past and present] (2022) Vol. 2: Voroh [Enemy]. 96 p. (In ukrainian).
13. Lokalna istoriya: zhurnal pro mynule i suchasne [Local history: a magazine about the past and present] (2022) Vol. 8-9: Velyka viyna [The Great War]. 160 p. (In ukrainian).
14. Matusyak A. (2020) Vyty z movchannya: dekolonialni zmahannya ukrayinskoyi kultury ta literatury XXI stolittya z posttotalitarnoyu travmoyu [Break out of silence: decolonial contests of Ukrainian culture and literature of the 21st century with post-totalitarian trauma]. Per. z polsk. Lviv: LA Piramida, 2020. 307 p. (In ukrainian).
15. Snayder T. (2017) Peretvorennya natsiy. Polshcha, Ukrayina, Lytva, Bilorus. 1569-1999 [Transformation of nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus. 1569-1999]. Per. z anhl. Kyiv: DUKH I LITERA. 464 p. (In ukrainian).
16. Shnayder S. (2021) Ines & Deniz [Ines & Denise]. Shnayder S. Bosniyski dramy [Bosnian dramas] / Per. z khorv. A.Tatarenko. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. Pp. 89-145. (In ukrainian).
17. Shnayder S. (2021) Shkira zmiyi [Snake skin]. Shnayder S. Bosniyski dramy [Bosnian dramas] / Per. z khorv. A. Tatarenko. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. Pp. 9-86. (In ukrainian).
18. Fedorenko L. (2021) Brekhtivskyy teatr: zhanrove riznomanittya, osnovni ponyattya i kontseptsii [Brecht's theater: genre diversity, basic concepts and concepts]. *Filolohichnyy chasopys* [Philological journal] Vol. 1(17). Pp.196-204 (In ukrainian).
19. Fukuyama F. (2020) Identychnist. Potreba v hidnosti y polityka skryvdzhenosti [Identity. The need for dignity and the politics of resentment]. Per. z anhl. T. Sakhno. Kyiv: Nash format. 192 p. (In ukrainian).
20. Yunger E. (2022) Viyna yak vnutrishnye perezhyvannya [War as an internal experience]. Kyiv: [Stylet i stylos-. 126 p (In ukrainian).
21. Bondareva O., Bracki (2022) A. Publishing a drama collection as an open anthology: "Theatrical Collection" by the Anetta Antonenko Publishing House& LIBRARIAN OF PODLASKIE. Vol. 1. Pp. 247-265. (In English).