

О. А. Маркелова

ПЬЕСЫ СВАВЫ ЯКОБСДОТТИР: ОТ ЭКСПЕРИМЕНТА К ТРАДИЦИОНАЛИЗМУ

В данной статье речь пойдет о писательнице Сваве Якобсдоттир (1930–2004) — авторе романов, новелл и пьес, филологе, теоретике современной литературы, исследователе древней скандинавской словесности и фольклора. Для становления литературного модернизма в Исландии творчество Свавы сыграло существенную роль. Следует отметить, что начало модернизма в Исландии относится к 1950–1960-е годам. По выражению современного литературоведа Маттиаса Видара Саймундссона, «исландцы всегда отставали от других народов на одну войну»¹, и новые литературные течения появлялись в Исландии иногда на несколько десятилетий позже, чем в литературах континентальной Европы.

Творческий метод Свавы в чем-то близок «магическому реализму» в кафкианском духе². Ее книги представляют собой богатый материал для феминистической критики: она дебютировала сборником новелл «Двадцать женщин» (1965), и в подавляющем большинстве ее художественных текстов так или иначе освещается жизнь женщины второй половины XX века.

Новеллы и романы Свавы в исландском литературоведении уже давно являются объектом пристального внимания исследователей и критиков. Ее драматическим текстам повезло меньше. Всего Свава написала шесть пьес: «Краеугольный камень» (“*Hvað er í blýhólknúm?*”, 1971), «Мирный мир» (“*Friðsæl veröld*”, 1974), «Друзья детства» (“*Æskuvínir*”, 1976), «В ногу со временем» (радиопьеса) (“*Í takt við tíma*”, 1980), «Генеральная репетиция» (“*Lokaæfing*”, 1983) и пьесу для телевидения «Ночной обход» (“*Næturganga*”, 1991). Из них только «Краеугольный камень» и «Генеральная репетиция» были опубликованы³. Насколько можно судить, во всех этих пьесах силен

феминистический месседж, в частности, ставится проблема выбора современной женщины между самореализацией и стагнацией, свободой и (фальшивой) безопасностью⁴. При этом пьесы Свавы отнюдь не были чем-то «проходным» для истории исландского театра и литературы.

Итак, в поле нашего внимания попадает обозримое количество текстов: самая первая пьеса, написанная Свавой, и текст, созданный уже зрелым автором в середине творческого пути. Рассмотрим, как меняется поэтика пьес этого автора с течением времени и как эти изменения соотносятся с эволюцией творчества Свавы в других жанрах и общими тенденциями развития исландской драматургии. В этом исследовании я опираюсь прежде всего на опубликованные тексты, а не на конкретные постановки этих пьес.

«Краеугольный камень»

Буквальный перевод названия пьесы — «А что в свинцовой капсуле?» Пьеса состоит из большого числа отдельных коротких эпизодов из жизни главной героини — женщины по имени Инга, от ее раннего детства до зрелого возраста. В них представлены стандартные бытовые ситуации, с которыми приходилось сталкиваться исландским женщинам в 1960–1970-х годах (обучение в школе, взаимоотношения с родителями и подругами, невозможность закончить вуз из-за семейных забот, банкротство фирмы, которую возглавлял муж Инги, смерть мужа, обреченность прозябать остаток жизни на низкооплачиваемой работе...). Но все эти бытовые сценки, несмотря на их разнообразие, служат выражению примерно одной идеи — полной невозможности городской женщины второй половины XX века вырваться из раз и навсегда отведенной ей роли матери и домохозяйки — в силу внешних обстоятельств: особенностей воспитания, правовых норм, необходимости жертвовать личным развитием во имя содержания семьи...

Пьеса имеет кольцевую композицию: она начинается сценой, где Инга стоит за кассой в банке и начинает объяснять зрителям/читателям, что оказалась на этой малоинтересной работе не по своей воле, а в силу обстоятельств. В заключительной сцене она стоит на том же месте и продолжает размышлять о своей судьбе. Все эпизоды, посвященные различным моментам жизни Инги, приобретают таким образом характер ее воспоминаний. Возможно, этим отчасти объясняется основная композиционная особенность пьесы: то, что все отдельные самодостаточные эпизоды сменяют друг друга без пауз (в тексте они, за редкими исключениями, не отделены друг от друга ни заголовками, ни ремарками).

Название пьесы разъясняется в одной из ее ключевых сцен:

Ингоульв. ...*А дом, семья — это краеугольный камень общества. И это не из Библии. Это старинное исландское выражение. Краеугольный камень общества.*

Инга. *А в капсуле у него что?*

Иноульв. *А?*

Инга. *Ну, знаешь, в краеугольные камни иногда закладывают капсулы. Свинцовые.*

Ингоульв. *Ну да...*

Инга. *Так вот, что в этих капсулах?*

Ингоульв. *Ну, наверно, что-нибудь на память о строительстве этого дома. Что-то, что имеет историческую ценность — или просто ценность.*

Инга. *А потом на нее кладут камни?*

Ингоульв. *Да.*

Инга. *И эти ценности больше никогда не явятся на свет?*

Ингоульв. *Никогда; при землетрясении разве что.*

Инга. *У нас в Исландии при землетрясениях дома не рушатся. Тут все из бетона с прочнейшей арматурой⁵.*

Все персонажи «Краеугольного камня» носят примерно одинаковые имена: мать и дочь главной героини, а также ряд эпизодических женских персонажей оказываются ее тезками, брата героини зовут Инги, мужа — Ингоульв, его партнеры по бизнесу в тексте различаются только номерами: Ингвар-1 и Ингвар-2... Единообразие имен подчеркивает замкнутость универсума пьесы (то есть в конечном счете закрытость и повторяемость того мира, в котором живет героиня), задает тождество судьбы его обитателей⁶. (Например, в то время как Инга лишилась возможности продолжать обучение в университете и вынуждена была остаться домохозяйкой, мать рассказывает ей о том, как ей отказали в пособии по инвалидности именно из-за того, что она всю жизнь пробыла домохозяйкой без собственного источника доходов.) То, что все мужские персонажи носят имена, напоминающие имя героини, заставляет воспринимать их как ее alter ego, а их судьбу — как несостоявшиеся варианты ее судьбы.

Основная проблема формулируется так:

Инга. ...*я не могу одновременно быть и матерью, и человеком!*

Ингоульв. *Здесь нельзя «и то, и то».*

Инга. *Да, здесь «либо одно, либо другое».*

Ингоульв. *Так вот, я господин Одно.*

Инга. *А я — госпожа Другое...⁷*

Эта проблема оказывается принципиально неразрешимой. То, как могло бы выглядеть «другое», показывается в одном маленьком эпизоде в гротескно-мистическом духе: после сцены, в которой Инга лишается возможности ходить на занятия в университете из-за необходимости сидеть с детьми, которым не хватило места в детском саду, и рассуждает о возможности или невозможности покинуть детей, на сцену выходят женщины-тени и оставляют там кукол, представляющих убитых младенцев-призраков из народных быличек⁸. Женщина обречена жертвовать либо детьми во имя себя, либо собой во имя семьи, а изменить тот миропорядок, при котором эта дилемма существует, заведомо невозможно. Феминизм Свавы, в сущности, глубоко пессимистичен.

Содержание и проблематика «Краеугольного камня» были, без сомнения, крайне злободневны во время создания пьесы; к тому же здесь впервые в исландской драматургии затрагивалась тема положения женщин. Но наиболее новаторскими в этой пьесе оказались даже не столько содержательные аспекты, сколько форма. «Краеугольный камень» с самого начала претендует на серьезное новаторство как в области поэтики и композиции, так и в области сценического искусства.

В пьесе крайне мало описаний мизансцены (в абсолютном большинстве эпизодов они отсутствуют). Но в авторских ремарках много указаний относительно того, как именно надо играть тот или иной эпизод на сцене, в том числе относительно использования спецэффектов, основные из которых — магнитофонная запись и театр теней.

Ср. такое описание мизансцены: *«Школьная дискотека. Поп-музыка. Возможно, с помощью силуэтов на стене передается ощущение, что в помещении полно танцующих. Между тем на сцене только два стула: на одном сидит Инга, другой пустой. Голос Ингилейв звучит с фонограммы, но Инга ведет себя так, будто Ингилейв на пустом стуле рядом с ней»*⁹. Сценография призвана не изобразить те или иные явления, но создать впечатление о них; происходит апелляция к узнаваемому всеми читателями/зрителями опыту повседневной жизни, который необязательно воссоздавать в деталях, достаточно намекнуть на него. Возможно, особенности сценографии также связаны с нарочитым подчеркиванием (обнажением) театральной условности. Крайняя форма такого подчеркивания — введение в пьесу элементов кукольного театра. Такая нарочитость снижает риск того, что пьеса со злободневным содержанием превратится в общественные дебаты с подмостков.

В пьесе есть определенный интертекстуальный пласт, однако цитируются там не образцы изящной словесности, а тексты, оказывавшие, так ска-

зать, прямое влияние на жизнь реальных исландцев в 1960–1970-х годах. (Метод прямого цитирования официальных документов и дебатов в СМИ в этой пьесе не без основания приписывают влиянию немецкого документаризма¹⁰.) Прежде всего это букварь “Gagn og gaman” («Польза и удовольствие»), который героиня читает в детстве в классе. В тексте пьесы приводятся большие (с указанием страниц!) отрывки из этого букваря, по которому училось читать не одно поколение исландцев. (В наше время его сменили другие учебные пособия, но его по-прежнему используют вне школы.) Когда эти с раннего детства знакомые читателям тексты попадают в контекст «Краеугольного камня», во-первых, на первый план выходит их абсурдность (учительница просит первоклассников пересказать текст из букваря, не несущий никакого конкретного содержания); во-вторых, оказывается, что это невинное пособие по чтению служит поддержанию неравенства в обществе: фигурирующие в букваре мальчики и девочки занимают теми или иными делами в строгом соответствии со своей гендерной ролью, причем занятия девочек подчеркнуто неинтересны. Таким образом, эту первую в жизни персонажей — и читателей! — книжку можно в какой-то мере рассматривать как тот самый «краеугольный камень общества», под которым погребены чьи-то возможности самореализации.

Также в пьесе в изобилии цитируются реально существующие постановки, касающиеся разных областей жизни: методические пособия по трудовому обучению в школе, правила приема в детские сады в Рейкьявике, закон о выплате пособия по инвалидности, отчеты с заседаний в мэрии, фрагменты теле- и радиопередач, посвященных положению женщин на рынке труда... Обычно эти цитаты произносит так называемый Комментатор, вторгающийся в пространство пьесы извне, а актеры тем временем замирают (то есть пространство пьесы манифестируется как условное) — тем самым подчеркивается, что все цитирующиеся правовые и публицистические тексты существуют не (только) в универсуме пьесы, но и за ее пределами.

Однако не только эта своеобразная интертекстуальность снимает границу между универсумом пьесы и внешним миром (жизнью персонажей и жизнью зрителей/читателей). В финале пьесы их тождество становится наглядным: героиня рассуждает, не выйти ли ей снова замуж, чтобы свести концы с концами, и обращается с этим предложением к зрительному залу: *«Почему бы кому-нибудь не взять меня замуж? Может, тебе? (указывает на какого-нибудь мужчину в зрительном зале). Любви не обещаю, но я могу тебе готовить, гладить брюки и спать с тобой — тебя это устроит?»*

(Прожектор освещает ее лицо, на котором застыл вопрос, — настолько долго, чтобы этот мужчина успел выйти из зала — и остальные зрители тоже)»¹¹.

Таким образом зрители тоже подключаются к действию пьесы, точнее — к общему признанию неразрешимости ее основной проблемы. Обычный уход зрителей из зала по окончании представления помещается в такой контекст, в котором он неизбежно воспринимается как уклонение от ответа на вопрос героини о своей судьбе.

В пьесе есть ряд деталей, имеющих символическую нагрузку. Наиболее значимая из них — без сомнения, «свинцовая капсула в краугольном камне общества», но она не появляется нигде, кроме самого названия пьесы и эпизода, где объясняется ее значение, и необходимо, очевидно, только для того, чтобы задать направление читательской/зрительской интерпретации пьесы в необходимом автору ключе.

Из символических деталей, повторяющихся во множестве эпизодов, наиболее частотный — самовязаная мочалка. В детстве Инга заявляет, что не хочет вязать мочалку на уроке труда; затем точно такую же мочалку вяжет ее дочь; в разговоре с деловыми партнерами мужа Инга вспоминает, что никогда не пользовалась самовязаной мочалкой, а только покупными... Вязаная мочалка (то есть результат кропотливого труда, от которого никому нет проку) превращается в символ абсурдности общественного уклада, возведенной в принцип. Еще один символ — кукла; возможно, это символ идеального соответствия женской гендерной сущности. Мать Инги играет со своей старой куклой, сравнивает с ней свою дочь — и сравнение оказывается в пользу куклы в опрятном платье; при этом игра взрослой женщины в куклы поясняется в авторской ремарке так: *«Просто социально зрелый индивид дает волю своему инфантилизму»¹².*

В то десятилетие, когда была написана первая пьеса Свавы, театральное искусство в Европе переживало расцвет — и пору экспериментаторства, при котором в центре внимания режиссеров оказывались сценическая и визуальная составляющие пьес, а авторский текст отходил на второй план. Эти тенденции в той или иной степени коснулись и исландского театра¹³.

«В 1970-х и 1980-х годах реализм был фактически доминирующим. Писалось множество великолепно выстроенных пьес в духе социального или психологического реализма. ...Настоящей работы с формой крайне мало, а экспериментаторская активность почти равна нулю...»¹⁴

Тематика «Краугольного камня» вызвала живой отклик критиков и зрителей, после этой пьесы появилось множество других, затрагивающих

феминистическую тематику, но, насколько можно судить, художественный метод этой пьесы не был взят на вооружение другими соотечественниками Свавы, писавшими для театра.

«Генеральная репетиция»

Пьеса была поставлена в 1983 году, сначала на выездных гастролях в Торсхавне, затем в Национальном театре Исландии, и издана после премьеры. (Крайне подробное описание мизансцены в изданном тексте сделано Свавой, скорее всего, уже после премьеры и фактически фиксирует эту конкретную постановку.¹⁵)

Фабула пьесы несложна: инженер Ари, напуганный перспективой ядерной войны, строит в подвале своего дома бомбоубежище и вместе со своей женой Бетой (учительницей музыки) спускается туда на месяц, что должно стать своеобразной «генеральной репетицией» их выживания после падения настоящей ядерной бомбы. Во время томительного сидения в подземелье Бета постепенно меняет взгляды как на саму эту затею, так и на свою семейную жизнь с Ари, но под конец ему удается подчинить ее своей воле. В финальном акте в бомбоубежище внезапно входит Лилья — девушка, бравшая у Беты уроки игры на фортепиано, и призывает супругов выйти наверх из их «могилы», но они отказываются. Ари застреливает Лилью из пистолета, а Бета комментирует это так: «Теперь нас может спасти только бомба!»¹⁶

Форма у «Генеральной репетиции» уже более традиционна, чем у «Краеугольного камня»: фиксированный состав персонажей, шесть четко отграниченных друг от друга актов, действие происходит в одном локусе, детально описанном в авторских ремарках. (В этом можно даже усмотреть намек на классицистические «Три единства».)

В качестве эпиграфа к тексту «Генеральной репетиции» предпосланы слова пророка Исайи: *«Ужас и яма и петля для тебя, житель земли! Тогда побежавший от крика ужаса упадет в яму; и кто выйдет из ямы, попадет в петлю; ибо окна с небесной высоты растворятся, и основания земли потрясутся. Земля сокрушается, земля распадается, земля сильно потрясена; шатается земля, как пьяный, и качается, как колыбель, и беззаконие ее тяготеет на ней; она упадет, и уже не встанет»* (Книга пророка Исайи, 24: 17–20). Эти слова явным образом коррелируют с описаниями земли после ядерного взрыва, на которые так щедр Ари, и задают основное настроение пьесы: от гибели не спасется никто, даже те, кто пытается укрыться под землей¹⁷. Второе основное настроение задается музыкой Белы Бартока, которая, согласно авторской ремарке, звучит между актами. Это оптимистич-

ная фортепианная музыка, контрастирующая с параноидальными настроениями и ставящая их под вопрос.

В исландской критике закрепились традиция рассматривать «Генеральную репетицию» исключительно как литературный памятник времен холодной войны и ядерной истерии. Однако существуют и другие ее прочтения: «При прочтении “Генеральной репетиции” в начале нового века, когда дряхлые старцы уже не держат палец на ядерной кнопке, — эта пьеса может быть интерпретирована в ином ключе, нежели двадцать лет назад. Разумеется, вместо ядерной угрозы можно подставить угрозу терроризма, но это произведение перерастает свою эпоху. Можно посмотреть и так, что бомба для Ари — всего лишь предлог припугнуть Бету, чтоб она не отлучалась от него. Основная причина всех его затей — и этой генеральной репетиции — это страх потерять Бету. А самый простой способ удержать ее — это запереть ее»¹⁸.

Таким образом, страшное исходит не извне, но изнутри. Мы проецируем свои страхи на внешнюю среду, например, по мнению Ю. Кристевой, на иностранцев. Мы ненавидим некую потаенную часть нашего сознания, являющуюся нам в виде людей другой расы, или «исламских экстремистов», или «русской мафии», или террористов и т.п. (или той же угрозы ядерной катастрофы. — О.М.)»¹⁹.

Действительно, «Генеральная репетиция» во многом «перерастает свою эпоху», и ее можно читать не только как злободневный общественный дебат и психологическую драму. В тексте пьесы есть прямые указания на то, что бомбу и бомбоубежище следует понимать именно как символы.

Спустившись в бомбоубежище, персонажи, по инициативе Ари, затевают игру, как будто бомба уже взорвалась, земля и море стали радиоактивными, а подниматься наверх опасно для жизни. (Последнее «правило игры» распространяется, впрочем, только на Бету; Ари все же каждый день выходит покупать еду и выносит мусор.) О бомбоубежище никто не должен знать, поэтому своим знакомым Ари и Бета говорят, что уезжают на этот месяц в отпуск, — и скучающая в подземном бункере Бета играет в поездку на Кипр (сооружает пальму из швабры и зеленую лужайку из ковра). Какое-то время супруги играют каждый в свой сюжет:

Бета. *Интересно, что сейчас передают по телевизору?*

Ари. *Никаких передач нет.*

Бета. *Как это? Сегодня же не четверг*²⁰.

Ари. *Телестудии больше нет. Ее взорвали. Ведь была ядерная война, не забывай.*

Бета. *Ага... Ну, наверно, на Кипре нет телевидения.*
Ари. *На Кипре?*

Бета. *Мы же с тобой на Кипре, не забывай!*²¹.

При этом Бета, играя в свой сюжет, не бойкотирует и игру в «ядерную войну». С четвертого акта игра в «отпуск на Кипре» прекращается, когда Ари распускает зеленый ковер на нити, чтобы смастерить снасти для рыбалки, которой он якобы должен заняться, когда ядерная угроза минует.

Жизнь после ядерного взрыва персонажи часто осмысливают как нечто, похожее на жизнь первоплюдей после грехопадения, или первобытных людей, которым придется вновь изобретать орудия труда и добывать пропитание примитивными способами²². Ари, лелеющий надежду на то, что во время ядерной войны станет единственным обладателем средств для спасения и выживания, сравнивает свое убежище с раем, в который не войдет никакой Змей²³. Любопытно, что, называя бомбоубежище «раем» и сравнивая себя с первочеловеком, Ари красочно описывает ужасы ядерной войны наверху. Свое существование в убежище он, без сомнения, воспринимает как какое-то начало, но для него это начало возможно только после гибели всего остального.

Пятый, предпоследний акт открывается следующим монологом Беты:

Бета. *Какая мерзость. Грязь и нечистоты... Если бы мне только выбраться на волю... дышать, дышать свежим воздухом... а может, там дует ветер... сильный ветер... сильный... ураган... хочу на сильный ветер. А бывала ли я когда-нибудь на сильном ветру? Я всегда забиралась от ветра в укрытие, в покой, в штиль, где ничего не происходит... я не умею дышать на ветру... А небо? Не помню. Наверно, я когда-то бывала на улице... Наверно, весна уже пришла, ржанки прилетели. Ржанка? Откуда я знаю, как эта птица называется! Я ее никогда об этом не спрашивала и в справочник не заглядывала. Мне всегда было все равно. Эта птичка просто прилетала во двор весной поутру. Она пережила зиму. А я и не спрашивала, как ей это удалось. ...И все же я не знаю, где я смогла бы спрятаться...*²⁴

В этом описании бедная событиями, внешне спокойная жизнь напуганного обывателя мало отличается от прозябания в бомбоубежище. На то, что бомбоубежище — символическое изображение жизни Ари и Беты, указывает также реплика Ари: «Отсюда никто не сбежит — разве что в смерть»²⁵.

При такой жизни система ценностей оказывается вывернута наизнанку, а понятия «жизнь» и «смерть» спутаны. Ср.:

Лилья. ...*Вы прозябаете в этой... в этой могиле в страхе перед ядерной бомбой. Отчего вы не делаете хоть что-нибудь?*

Бета. ...*Мы спасаем жизнь.*

Лилья. *Нет, вы тренируетесь для смерти*²⁶.

Бета на протяжении пьесы колеблется между двумя диаметрально противоположными системами ценностей: жизнелюбием, при котором важны музыка, интересные впечатления и человеческое общение, и системой, при которой во главу угла ставятся собственный покой и безопасность, какой бы ценой они ни были достигнуты. Когда Бета в пьесе вспоминает свое прошлое, становится понятно, что первая система ценностей — ее собственная, а вторая навязана ей мужем. Одно время Бета пытается освободиться от нее. (После размолвки супругов в пятом акте следует ремарка: *«Бета вырывается из его объятий и медленно, нерешительно идет к дверям, словно это первые в ее жизни самостоятельные шаги»*²⁷). Однако ей приходится остаться с Ари: во время очередного похода наверх с мусорным ведром он падает с лестницы и ломает ногу. Но после этого он все же не оставляет своей параноидальной игры и не позволяет жене ни поднять его наверх, ни позвать на помощь, ни даже взять из лежащего в убежище запаса медикаменты и еду. К шестому акту Бета «убила все, чем обладала наверху», и окончательно выбрала для себя существование в убежище. Столкновение той системы ценностей, которую она выбрала сейчас, и той, которой придерживалась прежде, ясно показано в ее финальном диалоге с бывшей ученицей.

Лилья. *Но не можешь же ты просто взять и сгнить тут!*

Бета. *Дружочек, зачем же так мрачно! Мертвые не гниют. Они лежат на зеленой траве среди бесконечного поля, и мелодии оведают их, словно дуновения ветерка и падают на него, словно легкие капли дождя.*

Лилья. *Ты описала не смерть. Ты описала жизнь*²⁸.

При выборе такой системы жизненных ценностей, где самой важной является (фальшивая) безопасность, ядерный взрыв оказывается спасительным, а проявления живой жизни — губительными. Ср.: Бета говорит Лилье: *«Вряд ли я вынесу дневной свет... Даже свет твоих глаз слепит меня. Он в 270 раз сильнее солнечного»*²⁹. Незадолго до этого говорилось, что в 270 раз сильнее солнечного света вспышка при ядерном взрыве. Ср. также уже цитировавшуюся реплику этой героини: *«Теперь нас может спасти только бомба»*.

В именах персонажей также можно усмотреть символичность. Ари — вполне обычное исландское имя, но имя Бета скорее заставляет вспомнить название буквы греческого алфавита, чем традиционный исландский име-

нослов. Вероятно, такой выбор имен для этих персонажей призван подчеркнуть, что они — некие абстрактные супруги А и Б, а их взаимоотношения следует понимать как некую универсальную схему. Имя «Лилья» тоже знаково. Полное имя этого персонажа необычно, оно звучит как Lilja vallarins — «лилия полей», по происхождению это библейский фразеологизм. («Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут. Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них») (Матфей, 6: 28–29).) «Говорящее» имя ясно указывает на такую черту характера этого персонажа, как отсутствие привычки тревожиться о будущем (и отсутствие навязчивого страха перед будущим). В этом смысле убийство Лильи — символическое убийство принципа жизнелюбия во имя параноидальных настроений, коррелирующее с репликой Беты: «Я убила все, что было наверху».

Возможно, «Генеральную репетицию» следует интерпретировать прежде всего не как текст «о положении женщин в определенную эпоху» или «о внутренних страхах и внешней угрозе», но как текст о противоборстве двух систем ценностей, двух способов существования (носителями которых являются соответственно Ари и Бета), поднимающий вопрос: «На что человек готов пойти ради собственной безопасности?»

Итоги

Отчасти к творческому пути Свавы-драматурга применимо следующее утверждение, касающееся общих тенденций в исландской литературе: *«В 1960-х годах исландские драматурги начали обращать самое пристальное внимание на современность, и в 1970-е злободневные темы сделались в исландской драматургии центральными. В пьесах 1970-х годов была изрядная доля политической борьбы, чаще всего в духе социального реализма, но можно сказать, что к 1980-м годам акценты все больше смещаются в сторону дома и семьи, семейные отношения становятся все более частотной тематикой»*³⁰. Однако в случае Свавы важно и то, как изменяется формальная сторона пьес.

В первой пьесе Свавы читатель/зритель сталкивается с ультрановаторским художественным языком и стремлением создать индивидуальную авторскую символику. Продолжения в истории исландского театра и литературы этот эксперимент, судя по всему, не имел. В «Генеральной репетиции» художественный язык становится более традиционным, но при этом сам текст — более многозначным; он может провоцировать на множество интерпретаций.

Эйстейнн Аустрадссон отмечал, что для новелл Свавы характерна следующая тенденция: если в ранних текстах художественный язык подчеркнуто модернистский, есть попытки выстроить собственную символику, то в поздних новеллах она в той или иной степени возвращается к традиционной манере письма, при этом «обновляет реалистический дискурс»¹, и символика в ее новеллах 1980-х годов также становится более традиционной. В пьесах Свавы (по крайней мере, в опубликованной части) можно заметить ту же тенденцию.

Феминистический месседж остается в пьесах Свавы неизменным на протяжении всего рассматриваемого периода (впрочем, не только в пьесах и не только в эти годы). Но в тексте 1970-х годов он носит характер почти откровенных общественных дебатов, изложенных экспериментальным художественным языком. В тексте 1980-х годов он уже осложнен другой разнообразной тематикой, при этом традиционность формы пьесы позволяет читателю/зрителю, не отвлекаясь на необычность подачи материала, полностью сосредоточиться на ее смысловом плане.

* * *

¹ Mathías Viðar Sæmundsson: *Hálf öld í líki hákarls*. Ljóð, 1989. Bls. 132.

² В лекции, прочитанной в 1979 году в Университете Осло, она объясняла особенности тематики и поэтики своей прозы следующим образом: *«Когда я начала писать, я очень остро ощутила, что мне не хватает того жизненного опыта, на основе которого, по всеобщему убеждению, строится литература. Порой мне даже казалось, что в моей жизни не было ничего, что могло бы послужить материалом для книг... И мне становилось все теснее в рамках психологического реализма и разных типов “потока сознания”. Я все сильнее ощущала потребность вырваться из этих рамок и вытащить на поверхность внутренние переживания или внутреннюю драму как часть общественной жизни. ...А реакция других персонажей рассказа (и читательская) на этот внутренний опыт и внутреннюю жизнь в таком случае должна быть реалистичной, как если б он был осязаемой конкретной действительностью. Путь мне указал метод фантазии. Слово “фантазия” я трактую очень свободно. В данном случае я использую его для почти всего, что выходит за рамки традиционного реалистического стиля и традиционного реалистического подхода к материалу»* (Svava Jakobsdottir. *Reynsla og raunveruleiki — nokkrir þankar kvennrithöfundar // Konur skrifa til heiðurs Önnu Sigurðardóttur*. Reykjavík, 1980. Bls. 226–227). В этой же лекции она говорила, что в литературе описана только 1/10 жизненного опыта женщины, а «остальные 9/10 скрыты». Ее собственные произведения — это вытаскивание на поверхность этих «девяти десятых» и доказательство того, что они вовсе не так ничтожны, как принято считать. Более того, именно в этих «скрытых» частях про-

исходят наиболее фатальные для жизни всего общества события, наиболее серьезные драмы.

³ В Исландии тексты пьес (даже ставших знаковыми для отечественной культуры сразу же после первой постановки) зачастую публикуются лишь через годы и даже десятилетия после постановки.

⁴ О содержании неизданных пьес Саввы Якобсдоттир см.: ÍSLENSK BÓKMENNTASAGA. Bd. V. Mál og Menning. Reykjavík, 2006. Bls. 264–265.

⁵ *Svava Jakobsdottir*. Hvað er í blýhólknum? Leikrit. Skrudda, 2003. Bls. 34. (Русский перевод см. в книге: Пять исландских пьес / сост., предисл., пер. О.А. Маркеловой. М., 2013.)

⁶ В первой постановке «Краеугольного камня» 12 ноября 1970 года всех второстепенных персонажей играли одни и те же актеры — таким образом, персонажи-тезки сливались воедино в буквальном смысле.

⁷ *Svava Jakobsdottir*. Hvað er í blýhólknum? Bls. 30.

⁸ Ibid. Bls. 23–24.

⁹ Ibid. Bls. 16.

¹⁰ ÍSLENSK BÓKMENNTASAGA. Bd. V. Mál og Menning. Bls. 264.

¹¹ *Svava Jakobsdottir*. Hvað er í blýhólknum? Bls. 42.

¹² Ibid. Bls. 13.

¹³ ÍSLENSK BÓKMENNTASAGA. Bd. V. Mál og Menning. Bls. 269–272.

¹⁴ Ibid. Bls. 273

¹⁵ *Ólafsson Pétur Már*. Leigjandinn á Lokaæfingu // Kona með spegil. Svava Jakobsdóttir og verk hennar. JPV útgáfa 2005. Bls. 177.

¹⁶ *Svava Jakobsdottir*. Lokaæfing. IÐUNN. Reykjavík, 1983. Bls. 67.

¹⁷ *Ólafsson Pétur Már*. Leigjandinn á Lokaæfingu // Kona með spegil. Svava Jakobsdóttir og verk hennar. JPV útgáfa, 2005. Bls. 177.

¹⁸ Ibid. Bls. 181.

¹⁹ Ibid. Bls. 185.

²⁰ В 1980-х годах в Исландии не было телевидения по четвергам.

²¹ *Svava Jakobsdottir*. Lokaæfing. Bls. 27.

²² Ibid. Bls. 37.

²³ Ibid. Bls. 29. Здесь же Бета сравнивает мужа с Адамом и вспоминает про пресловутое яблоко.

²⁴ Ibid. Bls. 50–51.

²⁵ Ibid. Bls. 57.

²⁶ Ibid. Bls. 66.

²⁷ Ibid. Bls. 55.

²⁸ Ibid. Bls. 67.

²⁹ Ibid. Bls. 66.

³⁰ ÍSLENSK BÓKMENNTASAGA, BD. V Mál og Menning. Bls. 273.

³¹ *Eyvindsson Ástráður*. Umbrot: bókmenntir og nútími. Háskólaútgáfan (Reykjavík, 1999) // Að gefa í boðhætti. Móðernismi og kvennpólítók í Gefið hvort öðru... eftir Svövu Jakobsdóttur. Bls. 134ff.