

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции¹

«В целом она так замечательно подходит для главной роли в “Кукольном доме”, будто та словно специально написана для нее». Под этими словами анонимного норвежского репортера (*Aftenposten*, 22 декабря 1879 г.)² с радостью подписалось бы абсолютное большинство зрителей и критиков, присутствовавших на премьере.

III

Постановщик спектакля Ханс Петер Хольст, несомненно, знал, на что рассчитывать, когда поручал роль Норы двадцатидевятилетней Бетти Хеннингс – безусловной любимице копенгагенской театральной публики. Ее участие в постановке «Кукольного дома» казалось не ему одному абсолютной гарантией сценического успеха пьесы; да и в творческой биографии этой неотразимо обаятельной артистки Хольст усматривал множество свидетельств, подтверждавших безошибочность такого выбора.

Свою сценическую карьеру Бетти Шнелль (в замужестве – Хеннингс)³ начала в девятилетнем возрасте – всего лишь через полтора года после поступления в балетную школу при Королевском театре. Исключительная пластическая одаренность маленькой Бетти сразу сделала ее фавориткой учителя-хореографа Георга Бродерсена, который и рекомендовал ее к выступлению в балетной интермедии «Маскарад», ставшей ее дебютом. Если помнить, что в сценическом искусстве Дании того времени стиль *Biedermeier* еще не отошел в прошлое, не будешь удивляться ранним сценическим успехам белокурого голубоглазого ангелочка, все чаще и чаще появлявшегося как в балетных, так и в драматических представлениях. Хореографические успехи юной ученицы становились с ходом времени настолько заметными, что после ее первого выступления в крупной партии (в балете «Вальдемар», показанном 21 ноября 1866 г.) легендарный датский балетмейстер Август Бурнонвиль начал активно занимать ее в своих новых постановках и предрек ей большое будущее.

Об удивительном пластическом и мимическом даре Бетти Шнелль с одинаково пылким восторгом отзывались и старики, и молодежь. Среди ее восхищенных почитателей были крупнейшие датские литераторы той эпохи. Завершавший свой жизненный путь Ханс Кристиан Андерсен с умилением называл ее «по-детски жизнерадостной, пленительной танцовщицей»⁴. Фредерик Палудан-Мюллер, один из наиболее значительных представителей позднего датского романтизма, восхвалял ее, цитируя свою давнюю стихотворную строчку: «*O, fine Gratie! Sjælefulde Ynde!*»⁵, а двадцатидвухлетний Йенс Петер Якобсен находил в этом прелестном создании источник для своего поэтического вдохновения.⁶

Однако не прошло и трех лет после сольного балетного дебюта, как танцовщице пришлось всерьез задуматься над своим театральным будущим. Благоволивший ей Бурнонвиль, и раньше замечавший, что

в сценических созданиях Бетти Шнелль «душа в большей мере, чем тело, придает искусству жизненность и блеск»⁷, стал с неудовольствием обращать внимание на то, что его любимица не совсем безупречно справляется с усложняемыми им номерами, требовавшими отточенной технической виртуозности. После недолгих, но довольно мучительных колебаний девятнадцатилетняя танцовщица приняла решение, определившее ее последующий путь. Вняв уговорам опытного театрального педагога Фредерика Хёдта (в прошлом выдающегося актера-романтика, прославившегося в первую очередь исполнением Гамлета), Бетти Шнелль решила сократить свои балетные выступления и стала его ученицей. 13 декабря 1870 г. результат занятий с Хёдтом был более чем успешно предъявлен публике Королевского театра: роль Агнесы в мольеровской «Школе жен» (где словно сама судьба назначила роль Ораса, а позднее и Арнольфа, будущему Хельмеру – Эмилю Поульсену) стала первым крупным достижением актрисы в драматическом репертуаре, образом, с которым она не расставалась на протяжении почти двух десятилетий. Даже Эдвард Брандес, недовольный тем, что в ее «приглаженной датской игре не хватает огня» и никак не проявляется пробужденная любовью «вулканическая натура Агнесы»⁸, не мог не подпасть под обаяние юной актрисы. «Дебют был блестящим, – вспоминал он спустя десятилетие, – доставившим ее учителю величайшую честь и еще раз свидетельствовавшим о прирожденном даровании фру Хеннингс. Молодая актриса поражала своей естественной и прочувствованной дикцией, а также подачей реплик, подобной мозаичному рисунку. Каждое слово жило собственной жизнью, каждая сцена была разработана с присущими ей настроением и тональностью: это как раз и были старые принципы Хёдта, ожившие в прозрачной и изысканно тонкой речевой манере дебютантки»⁹.

Сразу после первого выступления Бетти Шнелль в качестве драматической актрисы стало ясно, что в амплу инженю у нее не может быть соперниц. Легкая, грациозная пластика, звенящий серебристым колокольчиком голос, по-детски игривая веселость, свежесть и непосредственность, лишённые малейших следов манерности и фальши¹⁰, очень скоро сделали молодую актрису незаменимой в комедийном датском репертуаре – особенно в постановках пьес Людвига Хольберга. «Ее темперамент был полон энергии, но не страсти, и в нем не было никаких проявлений чувственного огня, – отмечал крупнейший историк датской сцены Роберт Нейендам. – Однако она могла до бесконечности



«Школа жен».
Б. Хеннингс – Агнеса

варьировать тип ребячливой, но при этом способной быть не по годам рассудительной юной девушки, обаятельнейшего белокурого создания, которое умеет обходиться со своими поклонниками по-сестрински или по-матерински и чьи душевные порывы колеблются между рыданиями и смехом»¹¹. «Как она прелестна!» – вот возглас, сопровождавший из зала, по свидетельству Эдварда Брандеса, едва ли не каждое появление на сцене актрисы, чьи «мягкие детские черты лица с доверчивым и порой слегка тоскливым взглядом» могли трогать покоренных ею зрителей до самых глубин души¹².

Усматривая в Бетти Хеннингс воплощение национального женского идеала, взлелеянного всей предшествовавшей датской драматургией, Эдвард Брандес отмечал, что актриса, целиком сохраняя свое очарование, не была столь убедительна во французском репертуаре – «ибо эротическое начало лежит за пределами ее выразительных возможностей»¹³. Ее Джессика в «Венецианском купце» (где в роли Шейлока Эмиль Поульсен одержал одну из ярчайших своих творческих побед) также не смогла в полной мере удовлетворить требованиям наиболее строгих критиков. «Нетрудно понять, – писал все тот же Брандес, – что фру Хеннингс оказалась чужда неукротимая девушка-подросток, которая не только сбегает из дома, но и, сверх того, весело обворовывает отцовскую кассу ради своего возлюбленного,

чья мораль выглядит довольно-таки сомнительной. Если ты олицетворишь собою регламентированную добродетель и самую что ни на есть предупредительную невинность, то уж никак не получится впустить в свою душу столь проблематичное создание, каковым является шекспировская юная еврейка. В ренессансной Венеции благообразный датский талант фру Хеннингс почувствовал себя лишенным нужной почвы»¹⁴.

Немудрено, что получив роль Норы, фру Хеннингс оказалась в той же растерянности перед финальной сценой, что и все первые датские критики ибсеновской драмы. Не получив подсказок ни от кого (включая явно опешившего от этой странной пьесы Хёдта), актриса могла, конечно, поискать их в успешно сыгранной ею три года назад роли Сельмы из «Союза молодежи». «Не могу я больше молчать, лицемерить и лгать! – запальчиво бросала она мужу и свекру в третьем акте ибсеновской комедии, перед тем как стремительно выпорхнуть из дверей богато убранной приемной камергера Братсберга. – <...> О, как жестоко, бессовестно вы все со мной поступали! Мне все только давали, а я ничего не могла дать. Я была как нищая между вами. Вы никогда не требовали от меня никакой жертвы... Никогда я не годилась ни на какую помощь! Как я вас ненавижу! Как вы мне противны! <...> Как я жаждала, чтобы вы уделили мне хоть каплю из ваших забот, из ваших печалей! Но если я просила, вы отделялись от меня шутками. Вы наряжали меня, как куклу, вы играли со мной, как с ребенком. А я бы с такой радостью перенесла многое... Я жаждала испытать хоть что-нибудь, что волнует, поднимает и возвышает душу. А теперь, значит, я годна, когда у Эрика ничего больше не осталось? Но я не хочу быть последней соломинкой! Я теперь знать не хочу твоего горя. Уйду от тебя. Лучше сделаюсь уличной певицей!.. Оставь меня, оставь меня!»¹⁵.

Однако от кратковременной и тщетной вспышки бурного темперамента до продолжительного и бесповоротного объяснения с супругом, в ходе которого *новая* героиня Ибсена (познавшая, в отличие от наивной Сельмы, почти всю тяжесть принесенной мужу жертвы) решительно и вполне осознанно бросает вызов не только ему, но и всему обществу, – дистанция огромного размера. Бетти Хеннингс вряд ли этого не чувствовала. Ведь вызов здесь брошен был и *ей* – тому самому пленительному светловолосому голубоглазому ангелу, что в совершенстве воплощал на сцене женский идеал, радикальнейшим образом преображенный Ибсеном в нечто бесконечно далекое от привычных



Б. Хеннингс – Нора

ожиданий публики. Если серьезность этого вызова ощущалась также и Хольстом, то у него все же сохранялась возможность, «умыв руки», сделать ставку на искусно исполненную тарантеллу и на хитроумно введенную им в спектакль рафаэлеву «Мадонну» – ту самую «вечную» и «непреходящую» ценность, что способна, как ему казалось, послужить ответом на любые вызовы, тревожившие покой благонамеренных господ консерваторов. Однако актриса, которой суждено было стать первой в истории мирового театра Норой, отделаться столь простыми ответами не могла, пускай тарантеллу танцевать умела замечательно. И независимо от того, понимала ли она в полной мере серьезность ситуации, конфликт «Хеннингс *versus* Ибсен» становился для актрисы угрожающе опасным. В глазах абсолютного большинства зрителей и критиков фру Хеннингс вышла из этого конфликта безусловной победительницей. Многие без колебаний согласились бы с утверждением одного из рецензентов, что в роли Норы актриса «отпраздновала один из величайших своих триумфов» (*Social-Demokraten*, 23 декабря). Назвав игру Бетти Хеннингс «в высшей степени поразительной и чарующей», ироничный и привередливый Микаэль Валлем Брун на сей раз не мог скрыть своего безусловного и безграничного восхищения: «Она преподнесла публике свою Нору в качестве рождественского подарка, который мы приняли с ликующей радостью и будем долго хранить как любимое, драгоценное воспоминание среди лучших и изысканнейших художественных наслаждений, полученных нами.



Г. Банг

В первом и втором актах она одарила нас таким милым, естественным и прекрасным изображением юной, неопытной, наивной и жизнерадостной жены и матери, что нам оставалось лишь сидеть и завидовать Хельмеру, обладающему столь восхитительным сокровищем» (*Folkets Avis*, 24 декабря).

В игре Бетти Хеннингс в первую очередь очаровывала *детская непосредственность* ее героини. Как отмечал Эрик Бёг, «невозможно представить себе более естественного обаяния и более безыскусной ребячливости, чем те, какими наделила артистка эту первоклассно вылепленную ею фигуру»¹⁶. Герман Банг, спустя почти год после премьеры сравнивая Бетти Хеннингс с другой Норой – Хедвиг Ниман-Раабе¹⁷, воплощавшей собою зрелую буржуазную даму, решительно отдавал предпочтение первой, ибо усматривал в ней, вопреки всем серьезным концептуальным возражениям Брандеса, воплощение наивысшего художественного совершенства: «Фру Хеннингс превращает Нору в дитя. На датской сцене Нора несостоятельна потому, что она ребенок, в то время как фрау Раабе являет нам несостоятельную женщину»¹⁸.

Фру Хеннингс доказала, однако, свою трактовку с такой неотразимой убедительностью, что даже при чтении не можешь противиться этой Норе ни на миг. В том-то как раз и состоит триумф ее подлинно гениального дара, что фру Хеннингс даже читателей превращает в зрителей, ибо после того как мы хотя бы раз увидели ее в театре, она следует за нами от сцены к сцене, и мы прикованы к ней, а не к Норе, даже при

чтении. И так получается потому, что мы неизменно и словно бы против собственного желания расставляем акценты там, где расставляет их фру Хеннингс, потому что задерживаемся там, где задерживается она, и закрываем глаза в те моменты, когда она закрывает их.

Посмотрите, как фру Хеннингс появляется на сцене. Посмотрите на эту маленькую дамскую шапочку, на эту скромненькую шубку, на эти ручки в муфточке. Тут сразу же мелькает мысль о юности, в семнадцать лет разыгрывающей перед всеми зрелость, о тех неоперившихся и только что вступивших в брак созданиях, для которых утренний чепец является символом величайшей важности, поскольку только он один и придает им вид замужних женщин. Когда фру Хеннингс сбрасывает верхнюю одежду и мы видим это узнаваемое платье, облегающее хрупкую девичью фигурку, притворщица как будто скидывает маску по прибытии домой, словно она только за пределами дома с наигранной солидностью демонстрирует достоинство замужней дамы, а теперь резко прекращает эту свою игру, дабы вновь стать “жаворонком”, “белочкой”, “мотыльком”...

Самое что ни на есть дитя!

Ибо эта Нора – именно дитя. Приглядитесь к ней внимательнее в первой сцене, где она порхает вокруг Хельмера с ребячьей деловитостью, ребячьей беспомощностью, ребячьей непосредственностью. Посмотрите, как распаковывает она свои покупки, показывая их мужу с восторженным детским изумлением, с той радостью, с какою выставляют напоказ грошовые приобретения, добытые на средства из копилки – “поросенка”, – в том возрасте, когда талер принимают за целое состояние.

Сколько удивленного неразумия в возгласе “И как дешево!”, сколько неподдельной детскости во всех этих самооправданиях! Вот оно, неизменное, вечное дитя, что заявляет о себе каждой мыслью, каждой фразой – например, словами о куколке и кукольной кровати для Эмми: “Простенькие, но она все равно их скоро поломает”. А дальше с искренней детской досадой о прислуге: “Анне Марии следовало бы, конечно, подарить побольше...”.

Фру Хеннингс говорит с детской торопливостью, детской поспешностью, но при всей этой торопливости каждая краткая реплика становится настоящей жанровой картинкой, знакомящей нас с Норой первого акта»¹⁹.

В трактовке и исполнении Бетти Хеннингс детскость была не игрой, не притворством любящей супруги, жаждущей угодить вкусам и пристрастиям дорогого мужа. Она была ее *прирожденной, исконной*,

неуничтожимой сущностью, которой по ходу действия ибсеновской драмы предстояло пройти через серьезнейшую проверку на живучесть. То, что в прошлом эта милая «белочка» спасла здоровье и даже жизнь Хельмера, вовсе не было отважным поступком взрослого человека, осознающего всю рискованность способа, к какому прибегла Нора для достижения своей цели. Актриса и здесь находила в своей героине наивность «вечного дитяти», которое абсолютно уверено в собственной правоте и защищенности, а потому не видит серьезных причин для беспокойства. Если же этот порхающий «жаворонок» мог испытывать какое-то мелкое неудобство, то лишь из-за того, что птенчик не может кому-то убедительно похвастаться своей мнимой взрослостью, пока в доме Хельмеров не появляется столь вовремя предоставившая Норе этот шанс фру Линне.

«Таким же был и весь разговор с Кристиной, где она выдает свою тайну подруге, – писал Герман Банг, продолжая восхищаться Норой-ребенком. – Фру Хеннингс шепчется, озирается по сторонам, затем опять шепчется – и все это с усердием школьницы, болтающей за спиной учителя. Есть в этом что-то стирающее, так сказать, значительность тайны, превращающее ее – чего в противном случае не случилось бы – в один из тех больших детских секретов, тех неиссякаемых сюжетов, которые творятся школьниками во избежание скуки и возбуждают интерес в переменах между уроками»²⁰.

Однако верхом очарования в исполнении Бетти Хеннингс становилась сцена Норы с детьми, названная одним из рецензентов «самой прелестной картиной, какую только можно представить себе на сцене» (*Berlingske Tidende*, 22 декабря)²¹. «Такая же точно ребячливость подчеркнута и в ее отношении к детям, – восторгался Банг. – Фру Хеннингс, безусловно, одна из тех матерей, которую не только льстецы назвали бы старшей сестрой ее малюток. Невозможно забыть ее шумливость, ее подвижность и восприимчивость, ее поразительно точную детскую манеру речи, стремительно быструю жестикуляцию, перемены дикции, придававшие ее болтовне с детьми какую-то слегка нервозную торопливость. Ибо этот монолог – как раз ребячья болтовня, и искусство фру Хеннингс, снова сотворившее из предложенной ситуации несравненную миниатюрную картинку, сумело одарить речью даже детей, которым поэт позволил пребывать в молчании»²².

Появление Крөгстада, изображавшегося Петерсеном с «печатью Каина» на угрюмом, насуспенном лице, резко прерывало эту искрившуюся

весельем сцену, создавая чрезвычайно эффектный драматический перелом: «В первой же реплике, обращенной фру Хеннингс к Кругстаду, прорывается сильнейший детский испуг, – продолжал Банг свое описание. – Затем она тотчас берет себя в руки, хотя и не вполне осознает новизну положения. Наконец пытается принять начальственную позу по отношению к Кругстаду. И вот, в то время как она отсылает детей из комнаты, в ее торопливых движениях и интонации опять сильно чувствуется все тот же испуг. Но вот проходит совсем немного времени, и она превращается в избалованного, упрямого и своенравного ребенка. Обратите внимание, как по-детски радуется фру Хеннингс своему “влиянию”, то и дело ребячливо поддразнивая Кругстада и задирая перед ним нос. Фру Раабе пользуется совсем иными средствами, пытаясь достичь этого влияния.

Вообще мне кажется, что в этой сцене фру Хеннингс сосредоточивает весь свой замысел на разговоре, начинающемся с реплики: “Нет, это не так. Это я подписалась за папу”.

Нора, как видно, испытывает робость, на протяжении минуты она едва заметно ощупывает настольную скатерть, пальчики нервно теребят ее шерстяную ткань, она не желает говорить “да”, но она не хочет сказать и “нет”. Художница выдерживает паузу, которая приводит наши души в напряженнейшее состояние, мы ждем, затаив дыхание, как же она оформит свой ответ.

“Это действительно ваш отец подписался?”

Фру Хеннингс с минуту боязливо смотрит на Кругстада, как будто взвешивая желанную возможность убежать поскорее прочь. Но от жизни никуда ведь не спрячешься, *никуда. У нее нет выхода.*

Ища себе прибежище в *детском* упрямстве, она ведет себя, как ребенок, которого застали, схватили на месте преступления, а он, признаваясь в собственном проступке, почитает за великую доблесть смотреть на вас в упор; актриса и жестом, и мимикой, и самой интонацией выражает именно *это* упрямство, когда бросает Кругстаду: “Нет, это не так. Это я подписалась за папу”. И если бы это произносил не ребенок, такая интонация была бы наглой и циничной.

Но вот, когда признание уже сделано, она в следующей реплике начинает всеми своими перышками дрожать от страха: “Почему? Вы скоро получите свои деньги сполна”.

Она всегда и во всем остается ребенком, не так ли? Мы не можем не видеть в этой Норе ребенка, играющего с собственными детьми,

как с куклами, и такая трактовка становится единственно для нас возможной, ибо гениальный дар фру Хеннингс устраняет все наши сомнения – даже тогда, когда мы не смотрим, а читаем. Ее недостаточная развитость – это незрелость ребенка, ее ошибки – это детские ошибки, ее достоинства – детские достоинства. Нора уже восемь лет как замужем, и у нее трое детей, но она настолько несостоятельна, что эти восемь лет так и не сделали из нее женщину.

Легко понять, почему фру Хеннингс пришла к такому толкованию роли. настолько легко, что не можешь не сказать самому себе: для нее только это и было возможно, ибо к этому вело ее абсолютно все – ее ампула, ее обаяние, ее школа. Нора стала, должна была стать одной из ее многочисленных инженерю – пускай на этот раз живущей в браке, но оставшейся, как они, ребенком, оставшейся невинной, как они, грациозной, нетронутой, хрупкой, как они.

Эта Нора не только прижила троих детей с чужим человеком, она прижила троих детей с чужим человеком и осталась, тем не менее, девственницей. Вот ведь как бывает: при бессознательном самоотречении даруются бессознательные наслаждения.

Тут-то и проявляет себя та самая бессознательность, что превращает игру Норы с чулком в детскую забаву»²⁵.

Этот тонкий, почти импрессионистский по стилю этюд молодого Банга, усмотревшего в сильной бессознательной склонности Норы к самоотречению не только причину ее несостоятельности и детской неразвитости, но также источник, подпитывающий эгоизм Хельмера, был, конечно, ответом на претензии, которые предъявлял актрисе Эдвард Брандес²⁴. В глазах же Брандеса подчеркнута детский характер этой Норы выстраивал слишком большую дистанцию между созданием актрисы и героиней Ибсена: «Мне представляется, фру Хеннингс делает Нору уж чересчур обаятельной. Она опускает все жестокое, некультурное, эгоистичное, что в ней есть. Настоящая Нора страдает не так незаслуженно, как то бедное дитя, которым представляет ее фру Хеннингс»²⁵.

В то время как Банг прозорливо не усматривал в развитии культуры и цивилизации надежную панацею от страданий и пороков, чреватых любыми, самыми чудовищными эксцессами (вспомним, к примеру, его беглое замечание, что «чрезвычайная жестокость» – «духовная жестокость» – «отличнейшим образом сочетается с самой рафинированной утонченностью»²⁶), Эдвард Брандес – как и положено было



Бетти Хеннингс. Фотография 1875 г.

адепту провозглашенного его старшим братом «современного прорыва» – хотел видеть лишь благие плоды прогресса в деле просвещения, продолжать которое на ниве либерального социально-критического журнализма он чувствовал себя призванным. Если же трактовка Бетти Хеннингс заметно ослабляла, как считал Брандес, мощный социально-критический заряд ибсеновской драмы, то не выступить против такой трактовки он не мог. Однако успешно сопротивляться чарам хрупкой, нежной, поистине *ангелической* детской красоты был не в силах даже этот убежденный, намеренно строгий и последовательно тенденциозный публицист:

«На первом представлении *фру Хеннингс* была впереди всех прочих исполнителей. Гром восторга разносился по всему театру. Молодая артистка играла с предельно серьезной тщательностью и виртуозностью, которые одновременно поражали и радовали, ибо эта роль не вполне относится к той области, где может чувствовать себя, как дома, ее особый талант. Все по-детски порхающее и легкомысленное, все, что связано с желанием воспринимать жизнь как игру, получалось у нее просто превосходно. Были поистине изумительные подробности, особенно во всем, что касалось постоянной смены темпов в диалоге; у артистки есть манера время от времени как будто “вытанцовывать” слова в духе галопа, что делает ее речь исключительно оригинальной;

таково, например, обращенное к детям восклицание: “Что? В снежки играли? Ах, жаль, что меня с вами не было”. Не забыть и ее болтливое “вздор, вздор, вздор!” или “веселее, веселее!”, что так блестяще характеризуют склонность Норы к празднословью»²⁷.

Можно только пожалеть, что никто из критиков, включая Германа Банга и Эдварда Брандеса, не запечатлел в подробностях игру актрисы во втором и третьем актах. Однако из сохранившихся отзывов удается все-таки извлечь ту основу, на которой строилась вся последующая ее игра. – Фру Хеннингс уверенно делала акцент на первом действии, где характер Норы был уже представлен ею исчерпывающим образом и далее совсем не предполагал *коренных* изменений. О том, что перемены происходили не с образом Норы, а с игрой актрисы, дает понять умеренно критичное высказывание Карла Плоуга: «*Фру Хеннингс* должна была взяться за невероятно трудную и утомительную роль Норы Хельмер потому, что она как раз та из наших актрис, кому эта роль подходит наилучшим образом, и было бы большой неблагодарностью не признать, что получив от нее множество хлопот, артистка справилась со своей задачей лучше, чем мы смели ожидать. Но это касается только первого акта, той веселой, расточительной и легкомысленной молодой супруги, которая прекрасно подходит к таланту и натуре фру Хеннингс и которую на протяжении всего первого действия актриса представляла нам с предельным совершенством. Нарастающее отчаяние и особенно последняя сцена требуют все же и более нюансированной игры, и более полнозвучного голоса» (*Fædrelandet*, 22 декабря).

С мнением Плоуга решительно не соглашался Карл Тране, считавший, что мастерство актрисы было безупречным от начала спектакля до его конца: «Фру Хеннингс, так часто вынужденная в качестве инженерю играть менее значительные роли или характеры, которые отличаются тем, что характерами нисколько не являются, обрела в Норе одну из самых трудных для себя ролей, ибо та предполагает весьма своеобразное развитие характера. Конечно, заранее было понятно, что артистка сможет отлично изобразить все то, что свойственно “ребенку-жене”; а между тем она приготовила нам сюрприз, воплотив с величайшей точностью весь этот образ целиком. Нигде ни на секунду не теряя столь необходимых в этой роли легкости и грации, она играла с такой тонкой нюансировкой и с таким чувством, что все возрастание Норы от ребенка-жены до определившейся личности обретало естественную чеканку. На протяжении всего вечера публика бурно выражала свою

радость от того, что способностям актрисы нашлось столь превосходное применение в крупномасштабном материале» (*Illustreret Tidende*, 28 декабря).

Но к мнению Тране трудно все-таки отнестись с полным доверием – и потому, что оно не находит себе подтверждений ни в чьих описаниях, и потому, что в глазах критика развитие характера Норы сводилось к движению от сокрытия героиней своей человеческой сущности под искусно созданной ею для мужа маской «ребенка-жены» до решительного отбрасывания этой маски в финальной сцене. Между тем, как свидетельствуют все остальные отзывы рецензентов, в трактовке Бетти Хеннингс не было ничего такого, что могло бы вызвать подозрения в сокрытии Норой своего подлинного «я». Не только перед Хельмером, но и в его отсутствие, по сцене порхал очаровательный «жаворонок» – то бесконечно милое «вечное дитя», что вызывало во всем театре «гром восторга». Этой Норе было совершенно нечего скрывать от мужа, кроме долгового обязательства, сопряженного с подделкой подписи ее отца. Если так, то упрек Карла Плоуга, касающийся недостаточной нюансировки в игре актрисы во втором и третьем действиях, вполне закономерен и объясним. После изысканнейших яств, предложенных актрисой публике в первом акте и подробно описанных Германом Бангом²⁸, фру Хеннингс была уже не в состоянии захватить зрителей чем-либо столь же впечатляющим, за исключением тарантеллы в финале второго действия, исполнять которую она умела блестяще со времен своих занятий с Бродерсенем и Бурнонвилем. Несомненно, что по завершении первого акта, насыщенного предельно отточенными и выразительными нюансами, фру Хеннингс весьма предусмотрительно и умело сэкономила силы для эффектного танцевального номера. Однако эта экономия ни в коей мере не мешала ей всюду сохранять, как заметил Тране, «легкость и грацию». Не удивительно, что, по мнению абсолютного большинства критиков, в игре актрисы на протяжении всего спектакля было две продолжительные кульминации, соперничавшие друг с другом по силе воздействия: одна – от сцены с детьми до украшения елки, другая – тарантелла второго акта. Третье же действие никто к числу артистических шедевров Бетти Хеннингс не отнес.

Увы, ни один из рецензентов, видевших премьеру, не оставил сколь-нибудь подробного описания тарантеллы. Ясно только, что по окончании захватывающего номера, исполненного «с изумительными блеском и легкостью» (*Aftenposten*, 22 декабря), зал разразился бурной

и чрезвычайно долгой овацией, несомненно требовавшей от искусной танцовщицы повторения и полностью заглушавшей слова Хельмера: «Вот чему бы никогда не поверил – ты решительно перезабыла все, чему я тебя учил. <...> Да, придется подучиться»²⁹. Публика, разумеется, никак не могла поддержать недовольного такой «репетицией» супруга и, если бы хорошо расслышала слова, пришла бы, скорее всего, в неописуемую ярость, а в конце спектакля сочла бы настигшую Хельмера кару более чем справедливой. Зрители безоговорочно согласились бы с известным писателем Свенем Леопольдом, который многие годы спустя так вспоминал о своей детской реакции на тарантеллу во время гастролей фру Хеннингс по скандинавской провинции: «Она кружилась по сцене с ниспадающими на плечи волосами и красным поясом, перехватывавшим талию, а мне хотелось, чтобы этот танец не заканчивался целый вечер и чтобы не было никакого объяснения с мужем в финале, которого я совершенно не мог понять»³⁰.

«Но, милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!», – восклицал Хельмер-Поульсен, наблюдая за своей танцующей супругой. Однако в тарантелле Бетти Хеннингс не проявлялось, по свидетельству Брандеса, ни толики страсти, хотя «блеска и легкости» в ней было предостаточно: «Разумеется, она – это бывшее дитя балета – умела с убедительной быстротой, но без всякой чувственной самоотдачи, которой требует эта сцена, кружиться в *капричиозном* танце, символизирующем эротическую кульминацию брака Хельмера с Норой. Но вполне осознать, что эта Нора позднее стыдится своей любви к “чужому человеку”, с которым прижила троих детей, было невозможно»³¹.

Конечно, после такого утонченного балетного лакомства третий акт не мог не произвести на публику шокирующе мрачного впечатления. Актриса выглядела уставшей, хотя ей, безусловно, хватало мастерства по возможности это скрывать. Но утомленность все же сказывалась – не только в движениях, но и в речи: «Весьма сомнительно, – писал Плоуг, обращая внимание на ослабевший в третьем акте голос актрисы, – что бо́льшая часть зала могла расслышать все реплики, которые произносились так приглушенно и из которых нельзя пропустить ни одну без ущерба для понимания» (*Fædrelandet*, 22 декабря). Эдвард Брандес, писавший о «меланхоличных» ответах Норы Хельмеру в финальной сцене³², несомненно проецировал то настроение, которое придавала им актриса, на образ героини у самого Ибсена. Позднее, уже несколько скорректировав свой взгляд на драму, он с сожалением отмечал, что

«фру Хеннингс не хватало властности в последней сцене пьесы – в обвинениях, бросаемых Хельмеру, и вынесении ему приговора»³³.

Разумеется, «меланхоличность» и «отсутствие властности» никак нельзя списывать на усталость актрисы к концу спектакля. Это была, конечно, вполне осознанная и единственно возможная для нее интерпретация, призванная логично связать, как казалось фру Хеннингс, Нору предшествовавших двух действий с Норой последнего акта. «В заключительной сцене, – отмечал Брандес в своей рецензии, – во всей натуре фру Хеннингс, в прекрасных чертах ее лица с его чуть застывшей мимикой эта Нора сохраняла свою детскую сущность. Создавалось такое впечатление, что перед нами не женщина, а напуганный ребенок, от которого отскакивают любые упреки по причине его неразумия и неопытности. На изображении, которое появится в следующем номере “За рубежом и дома”³⁴, Нора предстает именно такой в тот самый момент, когда она с невинной серьезностью возвращает мужу кольцо – так, как будто она совсем не понимает, что же все это было. Не берусь судить, насколько подобное толкование правильно»³⁵.

В таком случае можно понять и сочувствие одного из рецензентов Хельмеру, женившемуся на «легкомысленной маленькой девочке» (*Dags-Telegrafen*, 23 декабря)³⁶, и причину смешанной с недоумением мрачной подавленности, с какой зрители покидали театр. Не верилось, что этот ребенок способен на столь отчаянный и возмутительный шаг, не хотелось верить в то, что этот ребенок уходит навсегда.

Критики во всем винили драматурга. «Нельзя ставить в укор артистке столь внезапный перелом, – заявлял Плоуг, – ибо ответственность за него лежит исключительно на драматурге. Холодные и спокойные ясность и серьезность, сменяющие легкомыслие Норы и ее слабодушное отчаяние, не могут явиться так внезапно, они должны быть подготовлены множеством размышлений и наблюдений, драматургом пропущенных». С Плоугом целиком и полностью соглашался Брун: «Если в финале третьего действия ей [актрисе – А.Ю.] не хватило достаточно силы, чтобы изобразить навязанную ей драматургом перемену, то это дает нам право думать, что никто из смертных не в состоянии безупречно решить столь гетерогенные задачи, ибо они ведут к таким кричащим диссонансам, что нет и не может быть такой красоты и гармонии, в которых они могли бы обрести разрешение».

Эрик Бёг еще более энергично брал Бетти Хеннингс под свою защиту, утверждая, что ибсеновская Нора – это не одна, а две совершенно

разных роли: «Только что Нора являлась перед нами как маленькая северная Фру-Фру³⁷, – иронизировал он, – и вот она преобразается в мгновение ока, чтобы стать Сёренем Кьеркегором в юбке. <...> Фру Хеннингс сыграла обе свои роли бесподобно – и маленькую порхающую, как мотылек, ребенка-жену, и ее холодную бесчувственную тень. Решая последнюю безотрадную задачу, она сделала все возможное, чтобы сплавить ее с первой, и не допустила в этом деле ни малейшей оплошности»³⁸.

Итак, Нора «номер один» и Нора «номер два» сплавлялись актрисой настолько крепко и прочно, насколько это вообще было возможно. Но есть ли причины винить драматурга в том, что все равно их заметно разделяло? И не было ли в ибсеновской Норе – как и во всем «внутреннем действии» драмы – чего-то, что не смогли разглядеть ни Бетти Хеннингс, ни ее преданные критики-адвокаты, ни требовавший от нее «мятежного духа» Эдвард Брандес³⁹, ни такой заправский «ибсенист», как Бернард Шоу, который усматривал в «Кукольном доме» модель «хорошо сделанной пьесы», ломаемую в финале ради торжества «драмы-дискуссии»⁴⁰?

Продолжение следует

- ¹ Продолжение. Начало см.: Вопросы театра. Proscenium. 2017, № 3–4. С. 239–250; 2018, № 1–2. С. 305–339.
- ² За исключением особо оговоренных случаев, здесь и далее тексты первых датских рецензий на «Кукольный дом» приводятся по их полным публикациям на интернет-сайте «Ibsen.nb.no»: <http://ibsen.nb.no/id/208.0> (дата обращения – 01.07.2017)
- ³ Актриса сменила фамилию в июле 1877 г. после вступления в брак с композитором и музыкальным издателем Хенриком Якобом Хеннингсом.
- ⁴ Цит. по: *Neiiendam R. Hennings, Betty // Dansk biografisk Leksikon, København: J. H. Schultz Forlag, 1936. Bd. 10. S. 88.*
- ⁵ О, прекрасная Грация! Воодушевленное очарование! (*датск.*)
- ⁶ См.: *Neiiendam R. Hennings, Betty // Dansk biografisk Leksikon, Bd. 10. S. 88; Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen. København: Nyt Nordisk Forlag, 1966. S. 68–69.* Балетным искусством Бетти Шнелль всегда восхищался и Эдвард Брандес, позднее сравнивавший ее с Марией Тальони и

- Фанни Эльслер [см.: *Brandes E. Betty Hennings (1935) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 173–174].*
- ⁷ *Neiiendam R. Hennings, Betty // Dansk biografisk Leksikon, Bd. 10. S. 87.*
- ⁸ *Brandes E. Fru Hennings // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. København: Philipsen, 1880. S. 227.*
- ⁹ *Ibidem. S. 226.*
- ¹⁰ Как писал Эдвард Брандес, «можно не опасаться, что в ее таланте проступит хоть что-либо вычурное и искусственное, поскольку в нем живет нежная, хрупкая душа юности» (*Ibidem. S. 229*).
- ¹¹ *Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen. S. 72.*
- ¹² См.: *Brandes E. Fru Hennings // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 224.*
- ¹³ *Ibidem. S. 228.*
- ¹⁴ *Ibidem. S. 232.*
- ¹⁵ *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 704.*
- ¹⁶ *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880. S. 261.*
- ¹⁷ Хедвиг Ниман-Раабе (1844–1905) – немецкая актриса, сыгравшая Нору в спектакле берлинского Резиденц-театра, который был впервые показан 20 ноября 1880 г.
- ¹⁸ В связи с этим замечанием нужно учитывать, что в спектакле берлинского Резиденц-театра конец пьесы был переделан самой Ниман-Раабе на вполне благополучный – героиня оставалась с мужем и детьми. Поскольку возмущенному таким самоуправством драматургу не удалось добиться возвращения актрисы к авторской развязке, он настоял на принятии ею специально им самим написанного по-немецки альтернативного финала, в котором Хельмер решительно увлекает к дверям детской спальни уже собравшуюся уходить Нору, из-за чего растроганная мать «после сильной внутренней борьбы роняет из рук саквояж и говорит»: «О, я грешу перед самою собою, но не могу их бросить», а ее супруг под занавес «радостно, но тихо» восклицает: «Нора!» (см. полный русский перевод альтернативного финала: *Ибсен Г. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 3. С. 4*). Разрешив в крайних случаях использовать эту переделку на немецкой сцене, Ибсен всегда категорически возражал против печатных ее публикаций.

- ¹⁹ *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2001. S. 366–367.*
- ²⁰ *Ibidem. S. 368.*
- ²¹ Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 92.*
- ²² *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 368–369.*
- ²³ *Ibidem. S. 369–370.*
- ²⁴ Поэтому не стоит удивляться тому, что некоторые наблюдения Банга (а впрочем, пожалуй, и весь созданный им портрет актрисы в роли Норы) получили спустя несколько десятилетий краткий, но довольно ироничный ответ-комментарий со стороны Эдварда Брандеса: «Вся эротика была целиком и полностью вытравлена из этой изящной и благопристойной фигурки, представлявшей, тем не менее, женщину, что родила Хельмеру троих детей – родила благодаря той самой чувственности, в которой она раскаивается под конец пьесы и которую с очевидностью выдают радость Хельмера от ее танца и все его поведение после вечеринки» [*Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 151*].
- ²⁵ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4 Januar. S. 152.*
- ²⁶ *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 362.*
- ²⁷ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4 Januar. S. 152.* Можно заметить, что впечатления Брандеса от игры актрисы были столь сильными и яркими, что он все же спроецировал их (видимо, полуосознанно) на свое собственное видение героини Ибсена: «Похожая на птичку в золоченой клетке, она скачет по дому с *ребяческой веселостью* [выделено мной – А.Ю.] и стучит своим клювиком в тех местах, где выкладываются вкусненькие сладости. Когда же к клетке подбирается неприятель и начинает тор-мошить ее перекладинки, птичка мечется и машет своими крылышками в смертельном страхе; кажется, что чуть ли не воочию наблюдаешь птичьи сердечко в его лихорадочном биении» (*Ibidem. S. 150*).
- ²⁸ Примечательно, что Банг не счел необходимым хоть как-то охарактеризовать игру Бетти Хеннингс во втором и третьем действиях,

видимо, решив, что сказанное им о первом акте дает исчерпывающее представление о трактовке актрисой роли Норы.

- ²⁹ *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 428.
- ³⁰ Цит. по: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 2. P. 92–93.
- ³¹ *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177.
- ³² См.: *Brandes E.* Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // *Ude og Hjemme*. 1880. № 118. 4 Januar. S. 149.
- ³³ *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177.
- ³⁴ Т. е. в номере *Ude og Hjemme*, вышедшем 11 января.
- ³⁵ *Brandes E.* Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // *Ude og Hjemme*. 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.
- ³⁶ См.: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 2. P. 86.
- ³⁷ Прозвище Жильберты, героини комедии «Фру-Фру» французских драматургов Анри Мельяка и Людовика Галеви, впервые поставленной на сцене в 1869 г. и опубликованной отдельным изданием в Париже в 1870 г. «Ведь в этом именно вся вы! Фру-Фру! <...> Капризничаете, смеетесь, поете, играете, танцуете, скачете и опять исчезаете. Фру-Фру, всегда Фру-Фру...» – так характеризуется героиня в самой пьесе (*Мельяк А., Галеви Л.* Фру-Фру. М.: Лит. Моск. театр. б-ки С.Ф. Рассохина, 1900. С. 4). *Bøgh E.* Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // *Bøgh E.* Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 260–262.
- ³⁸ *Bøgh E.* Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // *Bøgh E.* Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 260–262.
- ³⁹ Даже спустя многие годы Брандес считал, что «превращение Норы, безусловно, остается не до конца проясненным самим драматургом и тем самым создает трудности для сценического воплощения» [*Brandes E.* Betty Hennings (1935) // *Brandes E.* Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177].
- ⁴⁰ См.: *Шоу Б.* О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 68–69.