

*А. А. Юрьев*

## **БЕТТИ ХЕННИНГС — ПЕРВАЯ НОРА**

«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 года) с радостью подписалось бы абсолютное большинство зрителей и критиков, присутствовавших 21 декабря 1879 года в копенгагенском Королевском театре на премьере «Кукольного дома»<sup>1</sup>. Постановщик спектакля Ханс Петер Хольст, несомненно, знал, на что рассчитывать, когда поручал роль Норы 29-летней Бетти Хеннингс — безусловной любимице всей копенгагенской театральной публики. Одно лишь ее участие в постановке ибсеновской драмы казалось, видимо, не одному ему абсолютной гарантией сценического успеха пьесы; да и в творческой биографии этой неотразимо обаятельной артистки Хольст явно усматривал множество свидетельств, подтверждавших безошибочность такого выбора.

Свою сценическую карьеру Бетти Шнелль (в замужестве — Хеннингс) начала в девятилетнем возрасте — всего лишь через полтора года после поступления в балетную школу при Королевском театре. Хореографические успехи юной ученицы становились с течением времени настолько заметными, что после ее первого выступления в крупной партии легендарный датский балетмейстер той эпохи Август Бурнонвиль стал активно задействовать ее в своих новых постановках, предрекая 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. Уже завершавший свой жизненный путь Ханс Кристиан Андерсен с умилением называл ее «по-детски жизнерадостной, пленительной танцовщицей»<sup>2</sup>. Фредерик Палудан-Мюллер, один из наиболее значительных

представителей позднего датского романтизма, восхвалял ее, цитируя свою давнюю стихотворную строчку: “O, fine Gratie! Sjælefulde Yndel!”<sup>3</sup>, а 22-летний Йенс Петер Якобсен находил в этом прелестном создании источник для своего поэтического вдохновения<sup>4</sup>.

Однако в 1870 году юная танцовщица избрала для себя карьеру драматической актрисы. Сразу после первого выступления Бетти Шнелль на драматической сцене многим стало ясно, что в амплу инженеру у нее не может быть соперниц. Легкая, порхающе грациозная пластика, звенящий серебристым колокольчиком голос, по-детски игривая веселость, свежесть и непосредственность, лишенные малейших следов манерности и фальши, очень скоро сделали молодую артистку незаменимой в первую очередь в комедийном датском репертуаре. «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 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»<sup>5</sup>. «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 души<sup>6</sup>. Именно в Бетти Хеннингс усматривал Эдвард Брандес воплощение национального женского идеала, взлелеянно-го всей предшествовавшей датской драматургией<sup>7</sup>.

Немудрено, что, получив роль Норы, фру Хеннингс оказалась в ничуть не меньшей растерянности перед финальной сценой, чем то замешательство, в которое повергла развязка «Кукольного дома» всех первых датских критиков ибсеновской драмы. 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). 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»<sup>8</sup>.

«Фру Хеннингс превращает Нору в дитя — писал молодой Герман Банг. — <...> 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 платьице, 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»<sup>9</sup>.

В трактовке и исполнении Бетти Хеннингс детскость была не игрой, не притворством любящей супруги, жаждущей как можно лучше 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, все 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 до поры до времени никаких серьезных причин для беспокойства.

«Она всегда и во всем остается ребенком, не так ли? — продолжал восхищаться актрисой Герман Банг. — 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 инженю — 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»<sup>10</sup>.

Даже Эдвард Брандес, решительно не принимавший трактовку актрисой роли Норы, был совершенно очарован ее блистательной игрой:

«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»<sup>11</sup>.

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 — бесспорно, тарантелла второго акта. Третье же действие в исполнении Бетти Хеннингс никто к числу ее артистических шедевров не отнес.

Увы, ни один из рецензентов, видевших премьеру, не оставил сколь-нибудь подробного описания тарантеллы. Ясно только, что по окончании этого 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»<sup>12</sup>. Публика, разумеется, никак не могла поддерживать недовольного такой «репетицией» супруга и, если бы хорошо расслышала покрытые ее восторженными криками слова, пришла бы, скорее всего, в неопишумую ярость, а в конце спектакля сочла бы настигшую Хельмера кару более чем справедливой. Как бы то ни было, присутствовавшие на спектакле зрители безоговорочно согласились бы с будущим известным писателем Свеном 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»<sup>13</sup>.

«Но милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!» — восклицал Хельмер, 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 *каприччиозном* 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»<sup>14</sup>.

Конечно, после такого утонченного балетного лакомства третий акт не мог не произвести на публику шокирующе мрачного впечатления. Актриса выглядела явно 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 Карл Плууг, обращая внимание на ослабевший в третьем акте голос актрисы, — что бóльшая 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 «меланхолических» ответах Норы Хельмеру в финальной сцене<sup>15</sup>, 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»<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup>, 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»<sup>18</sup>.

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

Критики во всем винили драматурга. «Нельзя ставить в упор артистке столь внезапный перелом, — заявлял Плуот, — 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» (“Fædrelandet”, 22 декабря). С Плуотом целиком и полностью соглашался Микаэль Валлем Брун: «Если в финале третьего действия ей (артистке. — 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» (“Folkets Avis”, 24 декабря).

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-

Фру<sup>19</sup>, — иронизировал он, — и вот она преображается в мгновение ока, чтобы стать Сёренем Киркегором 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»<sup>20</sup>.

Разумеется, в исполнении Бетти Хеннингс Нора не становилась в финальной сцене ни «Сёренем Киркегором в юбке» (из-за чего ехидно подтрунивал над драматургом догадливый Эрик Бёг), ни трагической героиней, каковой предстает она у Ибсена. Ее трактовка, будучи бесконечно далекой от трагического жанра, как будто ярко высвечивала изощренную *иронию*, скрытую в известном — и лишь на первый взгляд «либеральном» — признании драматурга: «Я пишу свои пьесы, как *хочу*, а затем предоставляю артистам играть их, как *могут*»<sup>21</sup>. Ведь в случае с «Кукольным домом» совершенно очевидно, что без *трагической актрисы*, способной с предельной убедительностью *зримо* представить на сцене весь путь Норы от первой до последней сцены, трагедии не получится — и положения не спасет *никакая*, пусть даже самая изощренная, режиссерская концепция. Во всяком случае «шов», отмеченный в финале всеми рецензентами первой постановки, будет неизбежно проступать в спектакле с чудовищной наглядностью.

...И все же нельзя не признать, что из конфликта «Хеннингс versus Ибсен» победителями сумели выйти *обе* стороны — пускай каждая из них и понесла серьезные потери. Поэтому не отрекшийся от всех прежних своих претензий к актрисе Эдвард Брандес имел все-таки основания смягчить их неожиданным признанием: «Фру Хеннингс *умело и успешно* боролась с дистанцией, которую проложили между нею и Норой Ибсена ее ум и характер»<sup>22</sup>. Ибо из сложнейшего материала ибсеновской драмы фру Хеннингс выстроила *свой*, совершенно *особый* сюжет, хотя и не обладавший масштабом обобщений Ибсена, но затрагивавший — независимо от осознанных самой актрисой целей — важнейший узел тех эстетических сплетений, которые незримо ткала на сцене Королевского театра сама эпоха.

Вопреки всей драматургической логике пьесы Ибсена Нора в трактовке Бетти Хеннингс *упорно не менялась*. Она столь же упорно сражалась с надвигавшейся на нее “грубой” реальностью, изо всех сил пытаясь сохранить свою исконную сущность — сущность вечно прекрасного дитя. В ее талантле, разученной актрисой еще в годы ее ранней балетной юности, вновь возрождалась, пускай ненадолго, свежая, светлая и бесконечно радостная красота ушедшей театральной эпохи — по-прежнему прельсти-

тельная, но уже безнадежно обреченная красота, что праздновала свой последний триумф наперекор любым страданиям и тягостным предчувствиям.

Нора-Хеннингс до самого ухода из дома Хельмера оставалась удивительно живучим воплощением того самого киркегоровского феномена «непосредственно эстетического», которое было (насколько это возможно) очищено игрой актрисы от всего постороннего. Вот она — неотразимая в своих детских чарах невинность, остающаяся по ту сторону любых моральных соображений и законов! А потому Эдвард Брандес не мог не восхититься совершенной *неподсудностью* этой удивительной сценической героини, которой до финального ее разговора с мужем публика просто *не могла* не прощать абсолютно все: «Фру Хеннингс была в высочайшей степени пленительным жаворонком и куколкой-женой, и никто не мог усомниться в том, что эта Нора с полным правом находила себе оправдание в неведении относительно законности своего поведения»<sup>23</sup>.

«С голосом, звенящим, как хрустальные колокольчики, она передвигалась по сцене с легкостью, совершенно недоступной всем виденным мною до и после актрисам — совсем как птичка, случайно выпорхнувшая из своей клетки», — так вспоминал спустя годы Свен Леопольд о своих детских впечатлениях<sup>24</sup>. И трудно допустить, что его мальчишечье воображение не было глубоко потрясено. Ведь эта Нора, казалось, в самом деле явилась на сцену прямиком из мира сказок Андерсена — того мира прекрасных фей и малюток-эльфов, память о котором не может полностью иссякнуть ни у кого из нас...

Разве можно было винить Хельмера в том, что он обращается с этим «жаворонком» не как с женой, а как с ребенком? Разве можно было обходиться с нею как-то иначе?

Достаточно взглянуть на фотографию Бетти Хеннингс в костюме неаполитанской рыбачки, запечатлевшую тот момент, когда Нора со слегка сердитой досадой и неподдельно детскими испугом и удивлением смотрит, сжав свои ладошки в кулачки, на отчитывающего ее Хельмера, чтобы сразу вспомнить не то об андерсеновской девочке со спичками, не то о Золушке, только что сбежавшей с бала и готовой вот-вот расплакаться.

Разве мог дуэт Бетти Хеннингс и Эмиля Поульсена (игравшего Хельмера «неотесанным парвеню»<sup>25</sup>) не напомнить кому-то из зрителей сказку о красавице и чудовище? Но только с тем существенным отличием, что «чудовище» так и не преобразается от силы слез «красавицы» в ослепительно прекрасного и доброго юного принца. Ибо в жизни, увы, невозможно «чудо из чудес», а «от жизни никуда ведь не спрячешься, *никуда*»<sup>26</sup>...



И утешить это неотесанное, жестокое, но такое жалкое после ухода красавицы «чудовище», до сих пор столь успешно делавшее свою абсолютно взрослую банковскую карьеру, не могли ни застывшая на книжном шкафу гипсовая Венера, ни висевшая над пианино Рафаэлева «Мадонна»... А этой почти настоящей сказочной Дюймовочке, к спинке которой как будто с самого рождения прикрепили невидимые крылышки, всегда хотелось в случае опасности видеть в своем супруге сказочно обворожительного принца-спасителя!

Вместе с этой Норой уходили в безвозвратное прошлое не только бесконечно милые белокурые и голубоглазые существа, населявшие наивный бюргерский мир датско-немецкого *Biedermeier*. Разумеется, это был конец уже ослабевшего, но все еще полного прельстительно дивных чар датского романтизма, что вынужденно отступал под натиском той «грубой» реальности, изучать которую призывала соотечественников «молодая Дания». И не потому ли юный Герман Банг, уже превращавшийся в оппонента братьев Брандесов и поклонника хрупкой, изначально обреченной на быстрое увядание красоты только-только зарождавшегося в скандинавской поэзии декаданса, с безграничным восхищением следил за тем, как легко порхает по сцене обворожительная малютка-фея Нора? И, конечно, трудно сомневаться в том, что сидевшему в партере «настоящему» юному «принцу» так страстно хотелось взять под свою защиту танцевавшую перед ним тарантеллу Дюймовочку.

Но вот наконец, выходя из гостиной, Нора в последний раз бросает на Хельмера свой когда-то веселый и беспредельно доверчивый, а теперь — впервые! — бесконечно тоскливый взгляд... Вряд ли без этого прощально-го взгляда своей исчезавшей в зимней ночи маленькой «волшебной» героини актриса могла бы создать два последующих своих шедевра в ибсеновском репертуаре — взрослевшую на глазах и приходившую в безысходное отчаяние Хедвиг из «Дикой утки», а много позднее — сломленную жизнью и уже совсем не имевшую никаких иллюзий фру Алвинг...

Первый «Кукольный дом» был, конечно, не только расставанием фру Хеннингс со своей почти по-детски счастливой артистической юностью, но и прощанием датского театра с чистой душой северной романтики — той душой, что жила отныне лишь в сказках Андерсена, успевшего одарить пленительную Бетти Шнелль своей последней грустной старческой улыбкой. Именно таким печальным, почти мучительным, но все же светлым и поистине драгоценным прощанием суждено было стать и этому легендарному спектаклю.

\* \* \*

<sup>1</sup> Подробно о мировой премьере «Кукольного дома» и ранней критической рецепции пьесы Ибсена в Дании см.: Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2011. № 2 (8). С. 26–34; 2012. № 1 (9). С. 54–69; № 2 (10). С. 45–65.

<sup>2</sup> Цит. по: *Neiiendam R. Hennings, Betty* // Dansk biografisk Leksikon, København, 1936. Bd. 10. S. 88.

<sup>3</sup> О, прекрасная Грация! Воодушевленное очарование! (*дамск.*)

<sup>4</sup> См.: *Neiiendam R. Fra Kulisserne og Scenen.* København, 1966. S. 68–69.

<sup>5</sup> Ibid. S. 72.

<sup>6</sup> См.: *Brandes E. Fru Hennings* // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. København, 1880. S. 224.

<sup>7</sup> Ibid. S. 221.

<sup>8</sup> *Bøgh E. Henrik Ibsen: “Et Dukkehjem”* // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner (“Dit og Dat”) fra 1879. København, 1880. S. 261.

<sup>9</sup> *Bang H. Et Dukkehjem* // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. København, 2001. S. 366–367.

<sup>10</sup> Ibid. S. 369–370.

<sup>11</sup> *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater* // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.

<sup>12</sup> *Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 428.*

<sup>13</sup> 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, 1971. Vol. 2. P. 92–93.

<sup>14</sup> *Brandes E. Betty Hennings (1935)* // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København, 1947. S. 177.

<sup>15</sup> См.: *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem”... S. 149.*

<sup>16</sup> *Brandes E. Betty Hennings (1935)... S. 177.*

<sup>17</sup> То есть в номере “Ude og Hjemme”, вышедшем 11 января.

<sup>18</sup> *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem”... S. 152.*

<sup>19</sup> Прозвище Жильберты, героини комедии «Фру-Фру» (1869) французских драматургов Анри Мельяка и Людовика Галеви.

<sup>20</sup> *Bøgh E. Op. cit. S. 260–262.*

<sup>21</sup> См.: *Ганзен А.В., Ганзен П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена* // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб., 1909. Т. 4. С. 718.

<sup>22</sup> *Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928)* // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 152. (Курсив в цитате мой.)

<sup>23</sup> *Brandes E. Betty Hennings (1935)... S. 177.*

<sup>24</sup> Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. Op. cit. P. 92.*

<sup>25</sup> См.: *Bang H. Op. cit. S. 361–362.*

<sup>26</sup> Ibid. S. 369.