

Нора, Гедда, Гильда и их мать Вера:

Вера Комиссаржевская в драмах Генрика Ибсена

Эмилия Деменцова

**М**ой доклад посвящен рассмотрению образов героинь выдающейся российской актрисы начала XX века Веры Федоровны Комиссаржевской в драмах Генрика Ибсена.

Говорят, для актера очень важно встретить в жизни своего режиссера – мудрого и чуткого наставника и критика, который мог бы не только раскрыть актера зрителю, но и раскрыться актеру. Для выдающихся актеров, стоящих особняком в истории мирового театра, не менее важным было найти своего автора. Автора-единомышленника, автора, четко слышащего голос времени, автора-подвижника. Вере Комиссаржевской, чье имя стало нарицательным в русском театре, актрисе своенравной, постоянно ищущей и сомневающейся повезло. Ее автором стал Генрик Ибсен, в пьесах которого она не просто играла роли, но выражала себя, свои настроения и мысли. «Чайка русской сцены» от любительских театров до императорской сцены искала «новых форм», а вернее противилась окаменелостям старых. Как Ибсену в драматургии, так и Комиссаржевской на сцене важно было говорить с каждым зрителем о том, что волнует автора и исполнителя. Мысли героинь Ибсена – Норы из *Кукольного дома*, Гедды из *Гедды Габлер* и Гильды из *Строителя Сольнеса* – вторили думам актрисы. Как героини основателя европейской «новой дра-

мы» противились привычному течению жизни и стереотипам, так и Вера Комиссаржевская остро ощущала, что «порвалась дней связующая нить»<sup>1</sup>. Конец одного века и начало другого, самого кровавого в истории, ознаменовало перелом во всех сферах жизни. Театр, отражающий жизнь, не мог быть исключением. Вера Комиссаржевская понимала, что зеркало театра не имеет права быть кривым. Комиссаржевская-Нора-Гедда-Гильда обращалась к залу не со страниц чужеземных, чуждых пьес, оторванных от жизни лихорадочной России. Камерные предлагаемые обстоятельства пьес Ибсена не стали скорлупой для актрисы. Ее, говорящую не с трибуны, хотели слышать и слушать. Комиссаржевская говорила со сцены от первого лица, о том, что знает и чувствует – о Женщине на изломе эпох. О Женщине – символе, выразителе или жертве эпохи. Если верно, что пьеса обретает подлинную жизнь только на сцене, то Комиссаржевская обогатила пьесы Ибсена собственной личностью. Ибсеновских героинь, не подходящих под привычные лекала считали странными. «Странная», не похожая Комиссаржевская знала как деликатно проникнуть в подкорку этих внутренне страстных, но внешне холодных женщин, чье молчание иной раз красноречивее слов, чья тихая улыбка может скрывать темперамент вулкана и глубокие сердечные раны.

Да. Ибсен – автор Комиссаржевской, что не означает, однако, что все ее спектакли по его драмам были одинаково успешными. Сиюминутный успех никогда не был целью актрисы, она поняла это еще в юности. Поиск и осознание того, что ошибка – неотъемлемый этап творческого пути, важный урок, опыт – вот смысл и ключ к творческой биографии актрисы, такой неровной и противоречивой.

Спектакль *Гедда Габлер* Ибсена стал первой постановкой Мейерхольда, в которой Комиссаржевская

сыграла главную роль, а зритель не узнал ни автора, ни великую актрису – настолько сильна была условность в этом спектакле. *Гедда Габлер* в постановке Всеволода Мейерхольда первоначально была встречена критикой и публикой резко отрицательно. Гедда Габлер, героиня одноименной драмы Г. Ибсена, написанной в 1890 г., была сочтена провальной ролью великой актрисы. Отдельные современники отмечали, что Комиссаржевской не удалась эта роль, потому что ей чужда Гедда, противна ее природе и мыслям. Сегодня, спустя десятилетия, не имея возможности воскресить тот спектакль, кажется, что подобный упрек, вполне можно счесть за похвалу. Большинство театральных работ Комиссаржевской считали новаторскими, а истории известно с каким настроением консервативная публика воспринимает все новое. Любимым актерам эксперименты, завершающиеся неочевидным успехом, не прощают, воспринимают как измену.

Ключ к пониманию образа Гедды Габлер, можно найти в заглавии пьесы. Гедда Габлер – это, прежде всего, дочь своего отца, генерала Габлера. Считая его незаурядным человеком, она мечтает стать такой, как он. Образ отца в ее глазах намного выше всех прочих окружающих ее мужчин. Но стать такой, как отец, мешает ей женская несвобода – выйдя замуж, она попала в ловушку семейной жизни. Она не приемлет все земное, оно для нее пошло и уродливо. Ей необходима красота. Она ищет героя, которого, конечно, нет в уютно-мещанском мире ее окружения. Жизненное амплуа Гедды Габлер – героиня трагическая, по сути античных масштабов. В итоге она и поступает, как одна из классических античных героинь – Медея, кончает жизнь самоубийством, убивая не только себя, но и нерожденного ребенка. Это своего рода женская месть всем миру мужчин, олицетворенному и сконцентрированному в ее муже Тесмане. Одновременно с убийством ребенка Тесмана Гедда убивает и «дитя» Левборга, в которого она влюблена – уничтожает его рукопись, созданную с другой женщиной, ненавистной ей Теа. Сам Левборг для нее недоступен, и один из пары пистолетов (та самая деталь, которая по чеховски неотвратимо сопровождает Гедду Габлер до самого конца пьесы) предназначается Левборгу. Однако он не идет на самоубийство, а погибает лишь случайно.

В то же время нельзя рассматривать Гедду как разрушительницу мужского мира, полную феминистских умонастроений. Подлинные жен-

щины, такие, как Теа с классической женственностью, ей отвратительны не менее, чем мужчины. В себе самой женщина ей тоже отвратительна.

Гедда Габлер отсутствовала среди действующих лиц, а заявленная в ней фру Тесман так и не выходила на сцену. Гедда и трагедия, следующая за ней неотступно, не желают менять амплуа. У окольцованной Гедды приставка «фру» вызывает фрустрацию, тщетность надежд. Цель ее не достигнута, потому что не определена. Гедда не знает, чего хочет и чего хотеть. Варианты, предлагаемые жизнью, будь то муж, ребенок, месть, откровение, – удовлетворения не приносят. Таким перебором героиня доходит до футляра с пистолетами. Только выстрел не обманывает ожиданий. Не могла их обмануть и Вера Комиссаржевская. Она превосходила всякие ожидания.

Изображаемое на сцене не было проекцией духовной жизни героини; остальные персонажи пьесы существуют независимо от ее видения, находятся в тех же отношениях с окружающей их красотой, что и Гедда. Отличие заключалось в том, что именно Гедда, концентрируя интригу, могла перевести эти отношения в иной, внеличностный план<sup>2</sup>.

Героиню Ибсена, которую с кем только не сравнивают – от Медеи до фрёкен Жюли Стриндберга – в постановке Мейерхольда, о который можно судить только сквозь призму времени, сквозь нехватку документальных свидетельств и несовершенства памяти очевидцев, более всего походит на Настасью Филипповну из романа Федора Достоевского. Она и хищница, и раненый зверь, опухоль, поглощающая живой организм и вместе с ним умирающая. Она играет, расставляет манки и ловушки, но, заигравшись, попадает в них сама. Ее месть Левборгу не от желания покарать, хотя Гедду и величают женским Гамлетом, но от желания досадить. Месть женская, самодовольная, красиво обставленная, и в погоне за



красотой, оказавшаяся зеркальной: отпущенный пистолет выстрелит в ее руке, сожженное «дитя» – труд жизни Левборга – погибнет в утробе Гедды.

Е.А. Кухта впервые обратила внимание на то, что Гедда Габлер, как и другая героиня Комиссаржевской, Нина Заречная, была впоследствии включена Мейерхольдом в амплу «неприкаянной (инодушной)». По ее мнению «такое амплу отражало театральную сущность образов Комиссаржевской»<sup>3</sup>. Страдание Гедды – не результат окружающего мира, а иной, мировой тоски. Казалось бы, такой подход был напрямую обращен к актрисе, всегда искавшей внеличные аспекты роли. Но в роли Гедды Габлер этот привычный для Комиссаржевской ход не срабатывал, ибо условная среда, в которую была помещена ее героиня, сковывала актрису. Критики отмечали, что исполнение Комиссаржевской вполне соответствовало живописному изображению в стиле модерн.

В декабре 1906 года Мейерхольд откорректировал для Комиссаржевской ибсеновский *Кукольный дом* – спектакль, в котором она с неизменным успехом играла с 1904 года в бытовой постановке А. П. Петровского. *Кукольный дом* Ибсена, в котором актриса сыграла Нору, стал наиболее важной находкой Театра Комиссаржевской. Эта роль стала в тот момент итогом всех ее предыдущих творческих поисков.

Мейерхольд, как и большинство современников, относил Нору Комиссаржевской к ее коронным ролям и, зная, что актриса потому и заключила с ним союз, поскольку всегда отвергла быт, был намерен его разрядить, дав простор пребыванию Комиссаржевской в духовной сущности образа.

Нора – молодая женщина, жена адвоката Торвальда Хельмера, мать троих детей. Внешне благополучная, она живет как бы в двух временных планах. С одной стороны, не может забыть о своем давнем подвиге-проступке – подделке подписи умершего отца для спасения

тяжело больного мужа. С другой стороны, Нора поглощена вполне реальными заботами о доме и семье, о благополучном и комфортном существовании. Художественная сила образа состоит в том, что, оказавшись в ситуации «социальной героини», Нора категорически не вписывается в это амплу. Эта женщина – заботливо опекаемое мужчинами (сначала отцом, потом мужем), нежное, женственное существо, иногда по-женски коварное. Она кокетничает и испытывает удовольствие, дразня влюбленного в нее доктора Ранка.

«Кукольный дом» Норы – это не мягкие пуфики уютного гнездышка, которые Комиссаржевская просила Мейерхольда ей вернуть на сцену, а выдуманный мир, куда, по словам героини, ее поместили сначала отец, потом муж. Так же, как и маски куколочки-дочки и куколочки-жены, которые она носила им в угоду<sup>4</sup>.

Особенностью Норы является то, что, в отличие от, например, Гедды Габлер она буквально на глазах у зрителя меняется и раскрывается с неожиданной стороны. Когда-то она имела мужество пойти на преступление во имя близких и многие годы жила памятью о своем проступке, выплачивая тайно от мужа сумму долга. Но с появлением традиционного для Ибсена рокового персонажа, «человека со стороны» Кругстада, ее прошлое врывается в настоящее. И тут выясняется, что эта спокойная, нежная женщина – только видимость. Ее суть раскрывается постепенно и становится явной, когда рассеиваются ее надежды на то, что, узнав однажды обо всем, Хельмер станет гордиться ею.

К ней приходит понимание, что она стала другой и больше не может играть роль счастливой, немного легкомысленной хозяйки «кукольного дома». Это отдаляет от нее не только мужа, но и от любимых детей. Когда оказалось, что ее представления о жизни наивны, детски и неправильны, Нора осмеливается сделать честный и правдивый вывод о самой себе: она не имеет права оставаться ни женой, ни матерью. Она вообще еще только «начинает быть». И поэтому Нора уходит из семьи.

Для современников Ибсена такой финал был абсолютно невозможен, и автор предлагает другую мелодраматическую развязку: Нора в последний момент останавливается, как бы передумав уйти от детей и «исправившегося» мужа.

Гильда, героиня драмы *Строитель Сольнес* – и символ, и реальность в одно и то же время. Для Сольнеса она не существует сама по себе, это фактически воплощение его самого, она – его душа,

его мечта. Гильда – капризное создание логического вдохновения Ибсена, и в ее образе его теоретизирование не знает обычных оков разума. Логика служит ему предметом поэзии<sup>5</sup>. По мнению многих критиков, Гильда – иллюстрация к философским умозрениям Ибсена, Гильда не человек, не образ а схема.

При этом в образе мы видим мощное очарование, дикую, безумную красоту, волнующую поэзию. Она требует от Строителя «королевство на стол». Десять лет назад Сольнес обещал ей, еще маленькой девочке, похитить ее, увезти в Испанию и купить ей там королевство. Гильда явилась теперь за обещанным королевством.

Именно Гильда смотрится в знаменитом звукожесте самой Веры Федоровны Комиссаржевской – «Я так хочу».

Критики не приняли Гильду Комиссаржевской. Как писали в «Театральной России» в 1905 г.:

На г-жу Комиссаржевскую обидно было смотреть: Ибсен мстил ей за ее Зудермана, Шницлера, Потаненку. Она подошла к Гильде с теми же приемами и жестами, с какими подходила к разным Мариккам да Клэрхэн обычного своего репертуара – и из грандиозного, величественного ибсеновского создания получилась какая-то наивная, эксцентрическая и даже смешная фигурка. Принцесса-мечта, принцесса будущего – все время оставалась у нее «принцессой из Апельсинии». Внутренний ибсеновский диалог – заменился у нее внешним, хоть и ослепительно-блестящим (например, во II акте), но все поверхностным, – душевным, а не духовным<sup>6</sup>.

В то же время Александр Блок, восхищавшийся Ибсеном, неизменно ассоциировал Комиссаржевскую с Гильдой: «Она была — вся мятеж и вся весна, как Гильда и, право, ей точно было пятнадцать лет»<sup>7</sup>, и «нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее»<sup>8</sup>.

Для актрисы было чрезвычайно важно со сцены говорить о социальных проблемах, о насущном, о морали общества. И говорит она это устами героинь Ибсена, женщин нестандартных, не вписывающихся в классические представления о театральных героинях, и принципиально отличающихся друг от друга. Героини Ибсена позволили великой актрисе раскрыть различные грани своего таланта.



Fig. 1 Héléne de Mrosovsky. Foto di scena con Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nora in Casa di bambola di H. Ibsen. Atto I. 1904.

Teatro Drammatico, San Pietroburgo.

#### Notes

1 Б. Пастернак, перевод трагедии *Гамлет* Шекспира, акт I, сцена 5: «The time is out of joint; — O cursed spite, / That ever I was born to set it right!»

2 Г. Титова, *Феномен Ибсена в творчестве Мейерхольда*, «Петербургский театральный журнал», № 47, 2007. <http://ptzh.theatre.ru/2007/47/136/>

3 Е.А. Кухта, *Комиссаржевская*, в: *Русское актерское искусство XX века*, Вып. I, РИИИ, Санкт Петербург 1992. С. 51. Ср. также Г.В. Титова, *Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: Учебное пособие*, СПбГАТИ, Санкт Петербург 2006, С. 49-60.

4 Г. Титова, *Феномен Ибсена в творчестве Мейерхольда*, цит.

5 Г. Титова, *Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру*, «Петербургский театральный журнал», № 4 [34], 2003.

6 «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского, «Театральная Россия», № 15, 1905, С. 260-261; № 16, С. 276-278, .

7 А. Блок, «Вера Федоровна Комиссаржевская», в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 117-118.

8 А.А. Блок, «Памяти В.Ф. Комиссаржевской», в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 118-120. Сравни также сайт *Комиссаржевская Вера Федоровна // Чтобы помнили* (<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=107>).