

*А. А. Юрьев*

## **«ВОИТЕЛИ В ХЕЛЬГЕЛАНДЕ» ХЕНРИКА ИБСЕНА: ВОЗМОЖНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ**

«Воители в Хельгеланде» не относятся к числу наиболее известных и востребованных мировой режиссурой пьес Ибсена. Законченная в 1857 году 29-летним автором, еще не успевшим добиться признания даже у себя на Родине, эта драма, построенная на сюжетном материале исландских саг, с большим трудом пробивала себе путь на сцену. Отвергнутая сначала Королевским театром в Копенгагене, а затем и датской труппой, с давних пор монополюльно царившей в Кристиании, пьеса была впервые представлена 24 ноября 1858 года на небольшой сцене руководимого Ибсеном Норвежского театра. Премьера имела шумный успех, несмотря на довольно скромные возможности начинающих норвежских актеров и острую нехватку материальных средств для «костюмного» спектакля, который, по замыслу драматурга-режиссера, должен был явить норвежским зрителям исторически точную картину жизни их далеких предков — древних викингов. Постановка выдержала восемь представлений — немалое число по меркам молодого тогда Норвежского театра, с большим трудом боровшегося за выживание. Пьеса «Воители в Хельгеланде» сразу стала знаменем сторонников национального романтизма в их полемике с так называемыми «даноманами», упорно отрицавшими какую-либо ценность нарождавшейся норвежской драматургии. Эта полемика велась столь последовательно и бескомпромиссно, что руководство крупнейшего в стране Кристианитского театра, тщательно оберегавшего свою датскую культурную идентичность, три года спустя было вынуждено включить пьесу Ибсена в текущий

репертуар, в котором она продержалась до 1870 года (а затем после семилетнего перерыва регулярно ставилась на протяжении двух с лишним десятилетий). Ни одно из произведений, созданных драматургом позднее, даже столь выдающиеся, как «Бранд», «Пер Гюнт» или «Кукольный дом», не вызывало в Норвегии XIX века столь восторженного пиетета, какого удостоились почти забытые ныне «Воители в Хельгеланде». По числу представлений, сыгранных при жизни автора у него на Родине, эта драма далеко опережает все прочие его творения.

Неудивительно, что за пределами Норвегии «Воителей в Хельгеланде» ожидала иная судьба. Не напиши Ибсен впоследствии пьес, которые принесли ему всемирную славу зачинателя «новой драмы», «Воители в Хельгеланде» остались бы значимым эпизодом в истории норвежской национальной культуры, но вряд ли привлекли бы внимание деятелей театра за пределами Скандинавии. И все же такую гипотезу ставит под сомнение единственное сценическое воплощение ранней драмы Ибсена, оказавшееся достаточно важным событием в истории мирового театра, — спектакль «Викинги», поставленный Эдвардом Гордоном Крэгом в Лондоне весной 1903 года. Именно этот смелый для своего времени художественный эксперимент активизировал скрытые эстетические ресурсы ибсеновской пьесы, связанные не с характерным для театра той эпохи историзирующим этнографизмом, а с совершенно иной традицией.

Вопрос о том, в какой мере замысел Крэга вырос из особенностей поэтики драмы Ибсена, решается, как правило, однозначно. Режиссер был вынужден *вступить в полемику* с драматургом, ибо искал «сценический эквивалент нордическим сагам о викингах: Ибсен их переосмысливал, стремясь разглядеть в древних героях земные индивидуальные характеры, Крэга влекло к изначальным образам легенды»<sup>1</sup>. Действительно, драматург сам настаивал на том, что его намерением было «изобразить нашу жизнь в древнее время, а не наш мир саг», и потому в его пьесе «гигантские события и отношения, известные из “Песни о Нибелунгах” и “Саги о Вольсунгах”, очень часто оказываются сведенными к человеческим масштабам»<sup>2</sup>. Обязанные своим появлением не только норвежскому национальному романтизму с его любовным культивированием всего, что связано с исторической памятью народа, но и идеям немецкого критика Германа Хетнера, с книгой которого «Современная драма» (1852) Ибсен был уже хорошо знаком<sup>3</sup>, «Воители в Хельгеланде» создавались с несомненной оглядкой на принципиально важный хетнеровский постулат: «Историческая драма становится подлинным произведением искусства, когда она является *психоло-*

гической трагедией характеров, следующей всем законам и требованиям этого вида искусства»<sup>4</sup>. И все же есть в драме Ибсена такие черты, которые первым интуитивно выявил символист Крэг, чьи театральные-эстетические ориентиры всегда были связаны с шекспировской драматургией. Дистанцируясь от практики психологического театра, столь многим обязанного более поздним, социально-критическим драмам Ибсена, Крэг явно усматривал в «Воителях» исключение из сформулированного им позднее правила: «Основное отличие Шекспира от современных драматургов — в том, что они выводят реальных людей — мужчин и женщин, а он создает символы»<sup>5</sup>.

Символическая обобщенность ибсеновских образов обусловлена масштабом разворачивающегося в пьесе *трагического конфликта*, который основан не на случайных перипетиях в личных судьбах действующих лиц, а на высшей необходимости, превышающей силу активной и могущественной человеческой воли<sup>6</sup>. Акцентируя в своем спектакле тему роковой предопределенности, Крэг отталкивался от заданной Ибсеном структуры драматического действия, в которой заметно проступает сходство с ретроспективной композицией софокловского «Царя Эдипа». «Воителей в Хельгеланде» можно по праву назвать классическим образцом «трагедии рока», хотя «рок» выступает на этот раз не в своих традиционных обликах, будь то воля таинственных мистических сил или родовое проклятие, а как правящая людскими судьбами *историческая неизбежность*. Именно здесь заметна опора Ибсена на традицию, восходящую к шекспировским хроникам и «римским трагедиям», ибо у него, как во многих творениях английского драматурга, воля времени становится поистине универсальной, обретая надличностно-демонический, роковой характер<sup>7</sup>. Поэтому принципиально важно для Ибсена четкое указание времени действия — период правления Эрика Кровавой Секиры, то есть *конец эпохи викингов-язычников, канун христианизации скандинавского Севера*. Трагическое крушение целого исторического мира — мира скандинавской языческой архаики — такова центральная тема ибсеновской драмы, само название которой нагружено символическим подтекстом: согласно древним поверьям именно через сумрачный Хельгеланд, расположенный на Крайнем Севере, пролегает путь павших воинов в Вальхаллу.

В драме Ибсена ход исторического времени выражается через символические судьбы сменяющих друг друга поколений, из которых старшее оказывается последним оплотом гибнущей эпохи. Величественный Эрнунд — самый монументальный из персонажей «Воителей в Хельгеланде»,

родоначальник, «патриарх». «Один из первых поселенцев Исландии» — так представлен он в списке действующих лиц. Эрнульф — совершенное воплощение родовой архаики, мира, покидающего арену истории не потому, что он, этот мир, ослаб и изменил своим древним устоям. Несмотря на преклонный возраст, в Эрнульфе сохраняется неистребимый витализм древнего викинга, подпитываемый родовой коллективной этикой, «законом и обычаем», которые в полной мере определяют его поступки, имеющие для него самого роковые последствия. Отстаивая законные намерения, Эрнульф наносит оскорбление своей приемной дочери Йордис, что становится первым толчком, направляющим действие к катастрофе. Та же верность «закону и обычаю» заставляет его спасти сына Гуннара и Йордис — маленького Эгиля — ценою гибели всех его сыновей. И пережив эту страшную катастрофу, Эрнульф находит в себе силы, чтобы побороть отчаяние и не утратить стойкости могучего героя, но у него, как и у мира, с которым он неразрывно связан, уже нет наследников и поэтому нет будущего.

Эрнульф — лицо не столько индивидуальное, сколько воплотившее собой сверхличное, коллективно-родовое начало, прежде всего представитель общины, племени, рода, без которого он немислим. Личное для него не только не противостоит общему, но питается им, лишь в нем находит опору и оправдание. Примечательно, что среди действующих лиц пьесы он остается единственным представителем старшего поколения — героев сильных и, главное, цельных. В их мире индивидуальные различия значат мало, и поэтому достаточно одной фигуры Эрнульфа, чтобы увидеть все самое существенное в уходящей эпохе. Среднее же поколение не отличается цельностью. В пьесе оно представлено несколькими лицами — Сигурдом, Дагни, Йордис и Гуннаром. Каждый из участников этого «квартета» обладает прежде всего своеобразием. Все они *отличны* друг от друга, хотя и есть нечто важное, что их объединяет. Все четверо уже покинули «мир отцов»: Сигурд, похитив родную дочь Эрнульфа, Дагни, отправился с нею в Англию, стал там вассалом короля Этельстана и принял христианство; Гуннар уехал вместе с Йордис в Хельгеланд и, приобретая там землю, занялся торговлей, перестал быть воином. Они — «новые люди», решающие свои судьбы самостоятельно, по собственной воле, без постоянной оглядки на традицию. Для старого Эрнульфа жизнь «по законам и обычаям» естественна, нисколько не принудительна. Те, кто идет ему на смену, живо ощущают дистанцию, разделяющую их и прежний мир. При этом они вовсе не являются сознательными разрушителями старого, они просто «отпали» от мира предков, покинули его. Вместе с тем разрыв с прошлым для них —

это не полный и окончательный разрыв, старое и новое в них тесно переплетаются, провоцируя поступки, предопределяющие катастрофический исход действия.

«Самый доблестный из доблестных мужей Норвегии» — такова первая в пьесе характеристика Сигурда Могучего<sup>8</sup>. В глазах всех он — воплощение героического духа викингов, славнейший, отважнейший из северных богатырей. Однако в его героизме есть нечто, что не просто отличает его от доблестных мужей, но удаляет от мира отцов, где все подчинено «закону и обычаю». Его поведение определяют не исконно древние традиции, герой сам выбирает свой путь. Сигурд уже не мыслит себя звеном прежнего целого — сферы общинных родовых связей. Драматург подчеркивает это важной символической деталью: если у Эрнульфа *семеро сыновей*, утрата которых для него — самое тяжкое горе, какое только может выпасть на долю человека, то Сигурд *бездетен*, не имеет наследников и вовсе не печалится об этом. В пьесе упоминается также и другое обстоятельство, дающее повод для сравнения: Эрнульф покинул Норвегию, не пожелав подчиниться королю Харальду I, ставшему **единоличным правителем страны**. Он пожелал остаться свободным, но это не анархическая свобода гордого одиночки, а свобода человека, не мыслящего себя вне родовых патриархальных связей. Совсем иной свободы добивался некогда Сигурд, желавший сам занять королевский престол. Самый доблестный из мужей Норвегии не хотел оставаться только первым, но мечтал занять исключительное место, ставящее его намного выше окружающих. Однако он не достиг своей цели, пережив внутренний слом, вызванный тем, что он пожертвовал своей любовью к Йордис ради побратима Гуннара. Сигурд заставил себя смириться, но преодолеть внутренний разлад оказался не в состоянии. Он успел принять христианство, подчинил себя религии жертвенности и смирения, но он не в силах до конца смирить свою пробудившуюся еще в ранней юности гордыню, как не может подавить в себе страсть к Йордис, которой некогда пожертвовал ради побратима Гуннара. Душевный раскол, внутренняя раздвоенность ведут его к гибели так же неуклонно, как губят они и Йордис, чьи безграничное беззаконное своеволие, жестокая, болезненная потребность разжигать вражду и усобицы коренятся в понимании того, что время могучих героев безвозвратно уходит, что на смену старым, «одряхлевшим» богам идут новые, враждебные им силы, не оставляя для нее иного достойного выбора, кроме добровольного ухода из жизни. В браке с торговцем Гуннаром Йордис буквально одержима волей к уничтожению, поскольку новая реальность, в которой она оказалась, кажется ей пустой, слишком обыден-

ной, недостойной ее. Этим объясняются и ее богоборчество, направленное как против «одряхлевших» древних асов, так и против побеждающего их Христа, ее желание после смерти воссесть рядом с Сигурдом на опустевшем небесном престоле, пока не занят немилостивым ей «белым богом». Гибель представляется ей победой, хотя объективно это поражение, к осознанию которого она приходит лишь после предсмертного признания Сигурда в том, что он — тайный христианин. Победу одерживает «белый бог», и Йордис, появляющаяся в финале в облачении валькирии, должна погибнуть как потерпевшая крах, как побежденная новой исторической силой.

Будущее принадлежит совсем другим, *негероическим* людям, в которых, правда, может иногда пробудиться «старое»: в слабовольном Гуннаре вдруг появляется решимость осуществить забытый им закон родовой мести, а кроткая Дагни все же отстаивает перед Йордис свое достоинство, — но это лишь кратковременные аффективные вспышки, вызванные исключительными, непереносимыми для обоих ситуациями, делающими этих персонажей всего лишь пассивными пособниками судьбы. Под стать им и единственный из представителей младшего поколения, остающийся в живых к финалу драмы, — хилый и болезненный Эгиль, из которого, как говорит его мать Йордис, «витязя не вырастет» (символично, что от смерти его спасают, сами погибая, сыновья Эрнульфа — достойные преемники своего доблестного отца). То, что в финале именно Дагни и Гуннар отплывают с Эгилем и уже бездетным Эрнульфом в Исландию, — итог многозначительный для всего содержания драмы: в мир воинственных героев-язычников проникают абсолютно чуждые, разрушительные для него моральные ценности и императивы, образующие, по Ибсену, в новой исторической реальности единое целое — христианское смирение и расчетливость здравомыслящего, не помышляющего о славе мирного торговца.

Итак, ибсеновские персонажи обладают глубокой содержательной *символической* выразительностью — в соответствии с программным утверждением драматурга: «В жизни каждая выдающаяся личность является символической — символической в своей судьбе и в своем отношении к результатам исторического развития»<sup>9</sup>. В театре XIX века эта обобщенная символичность созданных Ибсеном образов тонула в многочисленных бытовых подробностях «костюмного» спектакля. Крэг же избрал совсем иной подход, позволивший придать символическую выразительность *всем* составляющим театрального представления. При этом идейно-художественная концепция драматурга была режиссером существенно переосмыслена.

Принимаясь за постановку ибсеновской драмы, Крэг категорически отказался от всякого археологизма. Исторический быт несколько его не интересовал. Ссылаясь на Шекспира, который ремарок не писал, Крэг всегда утверждал, что драматург, дающий развернутые указания по поводу декораций, костюмировки или размещения персонажей, оскорбляет театр, ибо вмешивается не в свое дело. Он с презрением относился к склонности современных ему драматургов сочинять длинные ремарки с детальными описаниями места действия. Авторы стремились помочь театрам в создании реалистической иллюзии среды, Крэг же считал такой труд напрасным, сковывающим свободу театральных деятелей. И вот в своей постановке пьесы Ибсена он, вступив в полемику с авторскими ремарками, попытался сделать подчеркнуто зримой символичность происходящего. Не подробная картина быта, а образы «укрупненные, в большей мере заостренные, доведенные до той степени выразительности, когда образ неизбежно становится символом, синтетическим театральным символом»<sup>10</sup>, — вот что нужно было Крэгу. Поэтому и каждый акт имел в программе свое символически емкое название, придуманное режиссером, что уже намечало композицию спектакля: I акт — «Скала»; II — «Пир»; III — «Свет»; IV — «Буря».

Ибсен предлагает в первом акте следующую картину: «Высокий берег, круто обрывающийся на заднем плане в море. Налево сарай для лодок, направо — скалы и хвойный лес. Внизу из-за скал виднеются мачты двух кораблей викингов, стоящих в бухте; еще дальше направо видны шхеры и высокие островки; море бурное; зима; метель и непогода»<sup>11</sup>. Крэг оставил то, что считал главным, — скалу и море. Скала была у Крэга и символом извечного стремления человека ввысь, и предсказанием трагического финала, когда Йордис в неистовстве бросится со скалы в бурное море. «Когда занавес открывался, виднелся шероховатый скалистый скандинавский склон, море черной лужей омывало его подножие. Сверху падал необычный зловещий свет, пурпурными тонами заливающий каменную поверхность, таинственными тенями гримируя лица актеров. Вся атмосфера была полна трепета и страха», — писал американский критик Джеймс Хэнекер<sup>12</sup>.

Еще более радикально переосмыслил Крэг ремарку драматурга ко второму действию. У Ибсена читаем: «Пиршественный покой в доме Гуннара. В глубине входные двери; в боковых стенах двери поменьше. Впереди налево возвышение с почетным местом, направо такое же, меньших размеров. Посредине сложенный из камней очаг, где пылает огонь. Вдоль средней стены по обе стороны входных дверей возвышения со скамьями для женщин. От каждого почетного места идет вдоль стены в глубину по

длинному столу со скамьями по обе стороны. На дворе темно; покой освещается пламенем очага»<sup>13</sup>. Крэг же выстроил декорацию второго акта строго геометрически — на сочетании вертикальных линий и круга. Если Ибсену виделась прямоугольная, развернутая по горизонтали вширь и вглубь, заполненная массивной картиной, то Крэг подчинил всю композицию вертикальным движениям. «Полукруглый задник, задрапированный серыми портьерами, спускающимися с невидимой высоты, распаивался посередине, чтобы образовать единственный вход. На приподнятой над полом сцены площадке сферической формы стоит круглый стол для гостей с двумя почетными местами в центре. А над столом подвешен огромный металлический обруч, поддерживающий светильники. Впечатление величия феодального мира, с канделябром, напоминающим гигантскую железную корону», — писал Дени Бабле<sup>14</sup>. Критики, видевшие спектакль, отмечали удивительное ощущение простора, которое неожиданно создавалось на ограниченной по своим масштабам сцене театра «Империял», указывали на призрачную атмосферу сцены — «мрачного великолепия варварского жилища», на эффект роскошного голубого платья Эллен Терри в роли Йордис, залитой струящимся сверху светом<sup>15</sup>. «Если это и феодальный мир, то не столько величавый, сколько жестокий, холодный, бездушный. Изображенное жилище, безусловно, мрачно, в нем царит тьма, лишь тускло брезжат робкие лучи света. То ли люди, то ли тени скользят вдоль стен. Но, скорее всего, это мир без времени; вечная мерзлота, если можно так выразиться, сковывает души персонажей»<sup>16</sup>. Только Йордис, которую Крэг сделал центральной фигурой своего спектакля и которая воплощала в нем потребность в духовной свободе и независимости, казалась по-настоящему живой, отчаянно сопротивлялась этому мрачному миру. Как писал один из критиков, ее «отрывистые фразы», «скорбный вид», «хриплый голос» и «резкие жесты» великолепно передавали «болезненную ненависть, готовую ее задушить»<sup>17</sup>. В соответствии с замыслом режиссера в Йордис «сосредоточивалась огромная духовная сила, надломленная до извращенности, оборачивающаяся злодейством, в котором так или иначе проявлял себя протест против подавляющего могущества материи, неограниченной власти физических сил. Тот решающий и единственный трагический конфликт, который волновал Крэга всегда, в любом драматическом, сценическом произведении, он старался раскрыть и в драме Ибсена “Воители в Хельгеланде”»<sup>18</sup>.

В третьем акте («Свет») Крэг вновь отступил от авторской ремарки (у Ибсена второй и третий акты происходят в одних и тех же покоях Гуннара), изменив место действия. «В другой части дома Гуннара <...> очень



простое убранство, но прямо на зрителей смотрит большое окно. Даже не окно в его бытовом значении, а некий широкий проем, условное обозначение окна. Сквозь него струится яркий дневной свет (daylight). Он заливает героев, располагающихся на небольшом возвышении, прямо под этим источником света»<sup>19</sup>. «Это поразительно чистый и одновременно холодный свет, какой бывает только в северных широтах», — писал один из критиков<sup>20</sup>. Но географическая точность места действия режиссера не интересовала. «Ему важно было передать переворот, который произошел в сознании, в душе главной героини — Йордис. Ведь именно в третьем акте она узнает всю правду о себе, о Сигурде, о Гуннаре и Дагни. <...> Свет истины проникает в ее омраченную душу, свет истины озаряет ее встревоженный, больной разум. Этот свет столь резок и опасен, что выдержать его почти невыносимо»<sup>21</sup>.

Световая партитура спектакля была организована так, что все строилось на контрасте света и тьмы (что очень точно соответствует поэтике ибсеновской драматургии), но тьма на этот раз преобладала, отождествляясь с бездуховной реальностью. Свет же был сверхъестественно прекрасен. Многие упрекали Крэга в том, что он чрезмерно увлекся и так погрузил сцену в темноту, что лица актеров почти не были видны. Но зато резко отличалось от первого и второго актов световое решение третьего.

В четвертом действии («Буря») после яркого дневного света, лишь на миг вселившего надежду, вновь следовала густая, темная ночь. «Бездонный черный нерасчлененный задник, пространство смерти (смерти Йордис); а на переднем плане крутой склон, сбегаящий к зрительному залу, с округлым краем наверху — своего рода голый бугор, на котором будет разыграна суровая драма», — писал Дени Бабле<sup>22</sup>. «Но когда вглядываешься в эскизы оформления, сделанные Крэгом для последней сцены, то не образ бугра или холма возникает в сознании, а скорее образ всего земного шара, срезанный резко, так что осталась лишь макушка — та самая, на предельном верхнем крае которой находится Северный полюс. <...> На одном эскизе посередине обнаженной, округлой возвышенности мы видим одинокую мужскую фигуру: голова склонена, два копыта опущены вниз. Лишь черная тень, отбрасываемая его же собственной фигурой, сопутствует человеку. Это побежденный, а не победитель. <...> Так, начав с образа скалы, взмывающей к небу, Крэг пришел в финале к пустому трагическому пространству, символизирующему всю Землю, на которой человек чудовищно бесприютен и непоправимо одинок. А вокруг голой круглой Земли — только ночь, космос, вечность»<sup>23</sup>.

Подводя итог своим впечатлениям, один из лондонских критиков писал: «Упразднив освещение, идущее от рампы, направляя лучи яркого света сверху, мистер Крэг достигает неожиданных и причудливых эффектов. Однако следует добавить, что такого рода эффекты уместны именно при постановке, в которую входят элементы романтики и открывается широкий простор для фантастики. Мы не увидели здесь раздражающих своей нестройностью и разнородностью декораций, кулис, шатких боковин, грубого заднего плана. Создавалось впечатление *реальной нереальности*»<sup>24</sup>.

Безусловно, далеко не все приняли такое прочтение. К примеру, Бернард Шоу гневался так, что готов был запретить Крэгу прикасаться к произведениям Ибсена. В письме к игравшей Йордис Эллен Терри (матери Крэга) он с присущим ему острословием писал: «Мистер Тедуорд Гордон Крэг — очень даровитый молодой человек; но он повинен в двух преступлениях в этом деле, которое обошлось Вам так дорого. Преступление первое: матереубийство. Связь между женщиной и его матерью — вещь, слишком серьезная для романтики, таинств и цветовых спектров. Сценический контакт с Вами совершенно опустошил его. Сейчас я объясню более точно. Преступление второе: вероломство по отношению к автору обрушилось на Вашу и его головы... Если мистер Тедди хочет использовать пьесы как повод для своих хитроумных эффектов, скажите ему, чтобы писал пьесы сам»<sup>25</sup>.

Однако радикальность переосмысления Крэгом Ибсена не была абсолютной. Определив в программе спектакля пьесу Ибсена как «романтическую драму», режиссер, безусловно, акцентировал и по-своему развивал те особенности произведения, которые роднили его с романтической традицией, нашедшей преломление в театральной эстетике символизма. Более поздний театр XX века крайне редко обращался к «Воителям в Хельгеланде» и не столь часто пытался актуализировать романтическую традицию. Востребует ли их театр нового столетия — покажет будущее.

\*\*\*

<sup>1</sup> *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 95–96. Такой же точки зрения придерживалась А. Г. Образцова: «Осуществляя постановку, Крэг во многом пошел иным, если не сказать, обратным, путем, чем тот, который наметил для себя Ибсен. <...> Он словно бы возвращал героев в мир саг, из которого норвежский драматург пытался их вывести. Его вполне устраивали герои-исполины древних сказаний, равно как и обобщенная, условная сценическая среда, в которой им надлежало

действовать» (*Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. С. 202–203).

<sup>2</sup> *Ибсен Г.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 485.

<sup>3</sup> См.: *Koht H.* Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo, 1954. Bd. 1. S. 84–85.

<sup>4</sup> Цит. по: *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988. С. 79. (Курсив мой. — А. Ю.)

<sup>5</sup> Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 295.

<sup>6</sup> Как известно, автор сам относил «Воителей в Хельгеланде» к трагическому жанру (см.: *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 339).

<sup>7</sup> См. глубокий анализ категории времени как судьбоносной в драматургии Шекспира исторической силы: *Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 48–96.

По предположениям биографов, Ибсен уже в конце 1840-х годов прочел шекспировского «Юлия Цезаря», отголоски которого различимы в его юношеской драме «Катилина» (см.: *Koht H.* Op. cit. S. 41–42; *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 41–42).

<sup>8</sup> См.: *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 488.

<sup>9</sup> *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 4. С. 621.

<sup>10</sup> *Образцова А. Г.* Указ. соч. С. 198.

<sup>11</sup> *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 487.

<sup>12</sup> Цит. по: *Образцова А. Г.* Указ. соч. С. 198–199.

<sup>13</sup> *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 506.

<sup>14</sup> Цит. по: *Образцова А. Г.* Указ. соч. С. 201.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 211.

<sup>18</sup> Там же. С. 217.

<sup>19</sup> Там же. С. 204.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 206.

<sup>23</sup> Там же. С. 206–207.

<sup>24</sup> Там же. С. 197.

<sup>25</sup> Там же. С. 218–219.