

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

На правах рукописи



ЛЯШОВА СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА

**«ПАРТИЗАНСКИЙ РЕКВИЕМ» Х. СОММЕРРО
В КОНТЕКСТЕ НОРВЕЖСКИХ МЕМОРИАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.1. – Теория и история культуры, искусства

Научный руководитель:
доктор исторических наук, профессор
Девятайкина Н. И.

Саратов – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ И МЕМОРИАЛЬНОСТЬ В НОРВЕЖСКОЙ «КАРТИНЕ МИРА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	33
1.1 Историко-военные и общественно-культурные контексты сочинения Соммерро	34
1.2 Понятия «контексты», «мемориальность», «новый реквием в представлениях современных искусствоведов	42
1.3 Места памяти и мемориально-пластические знаки послевоенного Финнмарка	53
ГЛАВА 2. ВЕРБАЛЬНАЯ ОСТАВЛЯЮЩАЯ «ПАРТИЗАНСКОГО РЕКВИЕМА»	
2.1 Тема мемориальности в послевоенной норвежской литературе	75
2.2 Литературная основа сочинения Соммерро: канонические и светские тексты в их содержательных соотношениях	86
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ПАРТИЗАНСКОГО РЕКВИЕМА»	110
3.1 Военные реквиемы второй половины XX века: предшественники Соммерро	111
3.2 Композиционно-драматургическое решение «Партизанского реквиема»	122
3.3 Интертекстуальные связи как художественный способ актуализации культурно-исторической памяти	148

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168
ПРИМЕЧАНИЯ	176
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	184
ПРИЛОЖЕНИЯ	210
Приложение 1. Классификация композиторского реквиема (XV–XXI вв.)	211
Приложение 2. Музыкальные мемориалы нового века исполнительские трактовки («Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро)	220
Приложение 3. «Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: современные интерпретационные решения (на материале партий солистов)	229
Приложение 4. «Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: способы и результаты интерпретации художественных текстов в контексте драматургии сочинения	233

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Создание реквиема Соммерро хронологически приходится на время смены веков и тысячелетий. Такие рубежи привлекают пристальное внимание публики, искусство конца XX – начала XXI столетий тоже оказалось актуальным своим содержанием, художественной формой, способами взаимодействий с традицией, новациями.

Духовное творчество композитора Соммерро обрело выраженный облик как раз в 1990-е гг. XX век – *многоликое* время в истории искусства, в том числе скандинавского. В жизни Норвегии всю вторую половину XX столетия очень значимо заявляли о себе события войны, оккупации страны фашистами, движение Сопротивления, партизанская борьба. Национальная идентичность оказалась ослабленной, историческая память начала стираться.

Сложно формировались и новые художественные практики, испытывая разные воздействия изнутри и извне. С 1980-х гг. на особом виду оказались проблемы восстановления исторической памяти, общественной справедливости, национального единства, ценностных ориентиров. Норвежское искусство откликнулось на запрос времени. Актуальным художественным и духовным словом оказался в год Миллениума (2000) «Партизанский реквием» Соммерро.

Однако ни это, ни другие духовные сочинения композитора до сих пор во многих концептуальных и конкретно-содержательных моментах, в контексте художественных процессов не исследованы, их место в норвежском искусстве научно еще не определено. Этим и определяется актуальность избранной для диссертации темы. Она также открывает возможности более глубоко представить особенности развития норвежского искусства изучаемого периода в целом.

Премьеры «Партизанского реквиема» прошли в год его создания на Фестивале в Северной Норвегии и Мурманске; позже он не раз исполнялся в обеих странах¹.

Степень научной разработанности темы. Для понимания проблем диссертации оказалась важна научная литература широкого диапазона, которую можно разделить на несколько групп. Первая – труды по контекстам и мемориальности, связанные с искусством, прежде всего музыкой; вторая – литература по изучению музыкального языка военных реквиемов второй половины XX в., взаимодействия музыки и слова в них; третья – общие отечественные и норвежские труды по истории европейской духовности нового времени, искусству, литературе и истории Норвегии XX века; четвертая – работы искусствоведов по послевоенной скульптуре и мемориальным комплексам.

Охарактеризуем кратко главные труды первой группы. Хронологически они относятся по большей части к концу XX – первым десятилетиям XXI в., тем самым указывая и на время формирования активного интереса к проблеме мемориальности с научной стороны. Труды по контекстам по поводу самого понятия и областей его применения выходят весьма активно. Чаще всего фигурирует словосочетание «контекстный анализ», толкуемое как один из инструментов или технологий рассмотрения материала. Наряду с ним используется определение «контекстный подход». Активно описанием практик применения этого подхода занимаются психологи А. А. Вербицкий и В. Г. Калашников². Но музыковеды пока его не рассматривали, в терминологические словари он тоже еще не вошел. Мы дадим более подробную

¹ Назовем основные постановки: в г. Харстад – 28 июня 2000 г.; в г. Вардё – 30 июня 2000 г.; в Мурманске – 2 августа 2000 г., 26 октября 2019 г.; в Санкт-Петербурге – 4 ноября 2011 г.; в Москве – 9 декабря 2018 г., 28 октября 2019 г.; в Брянске – 2 октября 2019 г. Отражение в новостных выпусках теле- и радиоэфиров, интернет-порталов, в отзывах критиков: Канал Санкт-Петербург – 04.11.2011 в 19:04; NRK TV – 13.10.2017 в 17:00; ТАСС – 18.12.2017; Большое радио – 23.10.2019 в 18:00 и 19:50; Nord-News – 23.10.2019 в 18:05; Невские новости – 23.10.2019 в 17:02); Мурманский вестник – 23.10.2019; 30.10.2019 и др. В числе российских исполнителей с мировой известностью, в репертуар которых вошел «Партизанский реквием», – дирижеры Сергей Иньков и Юрий Серов.

² См.: Вербицкий, А. А. Контекст в психологии и педагогике / А. А. Вербицкий, В. Г. Калашников. – М.: Логос, 2010. – 300 с.

характеристику в главе первой, обозначив основные смыслы, которые вкладываются в понятие данной работе.

Изучение мемориальности ныне набирает большие научные темпы. Напомним, что значимым вкладом в ее осмысление как общенаучной проблемы стали труды немецкого культуролога Алейды Ассман (2006, 2014, 2018), переведенные на разные европейские языки и на русский. Самый известный из них – «Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика». Эта монография глубоко раскрывает смыслы ряда понятий, связанных с мемориальностью. В их числе – само определение «мемориальная культура», а также «места памяти», «травмы памяти», «пространство мемориальности» и др. Автор показывает, что мемориальность в современном толковании – широкое понятие. Более всего А. Ассман излагает свое понимание проблемы сохранения и передачи социальной и культурной памяти, важной для данного диссертационного исследования, хотя и не касается специально средств искусства¹.

В числе значимых, одновременно полемичных работ, прямо связанных с музыкальной мемориальностью, следует назвать монографию Хезер Уив – доктора философии из Калифорнийского университета, специалиста по изучению проблем возрождения старинной музыки в XX в. Она обратилась к одному из самых знаковых реквиемов XX века, включив имя его автора в название монографии – «Тревожное прошлое Бриттена. Звук и память в послевоенной реконструкции» (2012)². Рассматривая вопросы памяти, чувства и политической злободневности искусства, автор приходит к выводу о «Военном реквиеме» именно как *мемориальном* сочинении. Она подчеркивает, что, инсценируя процесс превращения личного (индивидуального) опыта в публичные знаки памяти, музыка художественно актуализирует важность забот о сохранении

¹ Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.

² См.: Wiebe, H. Britten Unquiet Past. Sound and Memory in Postwar Reconstruction / H. Wiebe. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 239 p. – (Music Since 1900).

памяти, также как архитектор собора Ковентри (разбомбленного немецкой авиацией – С. Л.), сохраняет остатки старого собора в составе нового.

При обращении к специальным вопросам, прежде всего, к выявлению соотношения литургического и светского (военного) в драматургии изучаемого сочинения автор оценивает попытки композитора сблизить эти пласты как «провал». В монографии ставится под сомнение и сама *возможность* сохранения памяти о жертвах войны в монументальных формах (архитектурно-художественных, музыкальных). Мемориальные практики Норвегии, как показало наше изучение, не позволяют поддержать это суждение Х. Уив, важность дальнейшего осмысления вопроса предстает еще более ясной.

Проблема с конца XX в. становится объектом изучения и для ряда российских авторов. Музыкальный мемориал специально рассматривает с 1990-х гг. М. Н. Лобанова. Она определяет его как жанр, получивший наибольшее распространение в XX в. и олицетворяющий память в культуре; считает, что «мемориал основывается на подчеркиваемых связях с традицией, в нем используется “техника припоминания” (в частности, монограммы, приемы анаграммирования), символика, создаются устойчивые ассоциации с “прошлым”»¹. Как можно понять, М. Н. Лобанова определила ряд общих признаков и техник музыкального мемориала. Ее труд важен и при рассмотрении реквиемов.

В последние 10–15 лет авторы продолжают обращаться к теме, вводят новые определения, указывают на ряд не названных до этого признаков. Е. П. Линючева пишет, что «довольно часто жанровая модель мемориала не имеет в музыке четко обозначенных формальных критериев и прежде всего, улавливается на содержательном уровне»². О. В. Соколов (1994) рассматривает мемориал скорее как жанровое наклонение, приводит в пример ряд произведений *разных жанров*, объединенных особым ореолом «психологических обертонов»: «выражение

¹ Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 159.

² Линючева, Е. П. «Стикс» Гии Канчели: к проблеме жанра / Е. П. Линючева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 24.

печали утраты и благоговейного отношения к адресату, светлой памяти о нем»¹. В данном случае понятие становится более узким.

Автор одной из работ этих лет (Т. С. Андрущак, 2008) вводит описательное определение мемориальности как особого феномена содержания эпитафиальных опусов²; она не конкретизирует свой тезис, называя только общие признаки, не определяя «степени присутствия» каждого, в частности, их зависимости от тематических линий³. Н. Л. Сокольвяк предпринимает (2014) попытку нарисовать историческую картину мемориальности как музыкального явления⁴, подчеркивает, что в творчестве западных композиторов востребованными оказались траурные жанры, восходящие к вокальной основе, у отечественных – инструментальные

¹ Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – С. 204.

² Андрущак, Т.С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Андрущак Татьяна Станиславовна. – Саратов, 2008. – С. 4.

³ См. также ряд других работ автора: Андрущак, Т. С. Мотив воспоминаний в произведениях *in memoriam* отечественных авторов второй половины XX века / Т. С. Андрущак // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы 3 Междунар. науч. конгресса: в 2 т. / отв. ред. А. Н. Бугреев – Волгоград: Изд-во Волгоградского университета, 2004. – Т. 1. – С. 290–295; Она же. Произведения *in memoriam* в отечественной музыке второй половины XX века (проблема классификации) / Т. С. Андрущак // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы Всерос. науч.–практ. конф. (Волгоград, 19–20 мая 2003 г.) / отв. ред. Ю. М. Ильинов. – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2005. – С. 164–169; Она же. Семантика образа Света в произведениях *in memoriam* отечественных композиторов последней трети XX века / Т. С. Андрущак // III Серебряковские чтения: материалы Междунар. науч.–практ. конф. (Волгоград, 1–3 февр. 2005 г.): в 3 кн. – Волгоград: Изд-во Волгоградского университета, 2006. Кн. 3: История и теория музыки. История и теория исполнительства. Методика и практика профессионального музыкального образования. – С. 4–9; Она же. Мотив Скорби в произведениях *in memoriam* отечественных композиторов последней трети XX века / Т. С. Андрущак // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: материалы 2 Междунар. науч. конф. (Волгоград, 4–7 апр. 2006 г.). – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2006. – С. 51–62; Она же. Музыкальный мемориал: к вопросу теории жанра / Т. С. Андрущак // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 1 (17). – С. 172–175; Она же. Культура увековечивания и мемориальная музыка как одна из ее форм / Т. С. Андрущак // Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2016. – Вып. 3. – С. 58–68.

⁴ Сокольвяк, Н. Л. Мемориальный квартет в русской музыке: история, эволюция, стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сокольвяк Наталья Леонидовна. – Магнитогорск, 2014. – 23 с.

ансамбли с участием струнно-смычковых (струнных) квартетов как позволяющие использовать тембры инструментов в пьесах «скорбного характера»¹.

Выделим особо две работы последних лет. Первая – статья О. В. Заозерских и М. М. Чихачевой (2019), которые обращаются к теоретическим обобщениям на примере сочинений композиторов Сибири: дают хронологический срез известных образцов музыки памяти, выявляют основные тенденции жанрового претворения в сибирской музыке феномена мемориальности, ее тематические группы – от посвящения близким до исторических событий и мест памяти². Кроме того, они предлагают типологию средств музыкальной выразительности в мемориальных жанрах. Эта группировка может быть применима и к военным реквиемам.

Вторая работа – диссертация С. С. Вороновой (2022) об «Orus memoriae» белорусских композиторов. Автор – с целью определения феномена музыкального мемориала – вводит в научный оборот понятие «orus memoriae» как музыкальной композиции эпитафийного содержания, созданной с целью почтить память и/или совершить акт оплакивания адресата (-ов) мемориального посвящения³; в работе выделены и «устойчивые» черты военных мемориальных произведений, о которых также пойдет речь в основной части данной диссертации. Сделан важный для понимания проблематики нашего диссертационного исследования вывод, что «orus memoriae белорусских композиторов как продукт культуры несет на себе отпечаток особенностей национальной картины мира, в основе которой – отличительные черты национального менталитета»⁴.

Укажем также, что наблюдения относительно музыкальной специфики мемориальных жанров в рамках аналитического разбора музыкальных

¹ Сокольева, Н. Л. Струнный квартет в контексте русской мемориальной музыки / Н. Л. Сокольева // Вестник Челябинского государственного университета – 2014. – № 16 (345): Филология и искусствоведение. – Вып. 91. – С. 178.

² Заозерских, А. В. Музыка «памяти» в творчестве композиторов Сибири / А. В. Заозерских, М. М. Чихачева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1 (23). – С. 98–104.

³ Воронова, С. С. Orus memoriae в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI веков: национальное и общечеловеческое»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Воронова Светлана Сергеевна. – Минск, 2022. – С. 11.

⁴ Там же. – С. 18–19.

произведений содержатся в искусствоведческих работах Е. П. Линючевой (2011)¹ и О. А. Москвиной (2011)².

В целом изученная по проблеме мемориальности современной музыки научная литература показала, что искусствоведы сделали глубокие наблюдения, пришли к ряду важных выводов. В отношении военных мемориалов они заключают, что речь идет о феномене, то есть необычных, особых ее характеристиках, начиная с тематических линий и общей философско-этической направленности и завершая способами сопряжения / несопряженности вечного и временного; с определением «мемориальный» увязывается понятие «жанр» «жанровая модель» или «наклонение», но их устойчивых жанровых признаков пока не названо, хотя «список» в последних работах значительно увеличился. Это отражает процесс напряженного научного поиска ответов на «вызовы», рожденные современной мемориальной музыкой. Современные российские работы также вводят в оборот утвердившиеся европейские понятия, связанные с мемориальностью («память места» и др.). Некоторые новые ответы и объяснения могут быть получены и с изучением проявлений мемориальности именно в реквиемах, в том числе – норвежском сочинении Соммерро.

Обратимся к характеристике второй группы работ – по изучению реквиемов, более всего – к тем трудам, где исследуются сочинения на военные темы. Укажем, прежде всего, что для понимания художественной составляющей реквиемов представляют большой интерес современные отечественные работы общего характера о музыке модерна, стилистике, новизне, степени академизации, особенностях *духовных* сочинений западноевропейской и русской музыки второй половины XX века. Об этом речь идет в ряде трудов Д. И. Варламова,

¹ Линючева, Е. П. Указ. соч. – С. 22–26.

² Москвина, О. А. К вопросу о новой сакральности: концертная триада Софии Губайдулиной / О. А. Москвина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 42–49.

А. И. Демченко, Д. К. Кирнарской, И. В. Полозовой, А. С. Рыжинского, А. Г. Хачаянц и др.¹.

Особо обратим внимание на ряд статей (2010–2015) А. С. Рыжинского² и на его монографию «Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция» (2021)³. Автором в рамках современных подходов исследуются вопросы хоровой композиции, фактурного устройства сочинений, проблемы взаимодействия слова и музыки, а также новаторская проблема расширения приемов вокальной артикуляции⁴. В монографии освещаются интересующие нас вопросы текстовой основы послевоенных хоровых сочинений, практики использования композиторами шумовых возможностей голоса.

Изучение особенностей музыкального строя и структуры реквиема, в котором присутствуют подтекстовые обращения к приемам театра и кино, интертексты, потребовало также обращения к некоторым трудам по такой проблематике (Т. Ф. Шак, М. Е. Зольниковой и др.)⁵.

¹ Варламов, Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании / Д. И. Варламов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – 185 с.; Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое / А. И. Демченко. – М.: Высшая школа, 2010. – 528 с.; Кирнарская, Д. К. Классика на бегу. Музыкальные шедевры от Средневековья до современности / Д. К. Кирнарская. М.: Слово/Slovo, 2022. – 296 с. – (Книги о музыке); Полозова, И. В. Традиции демественного пения в богослужебной практике старообрядцев XX–XXI вв. / И. В. Полозова // Искусство и образование. – 2009. – № 4 (60). – С. 86–93; Хачаянц, А. Г. Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» / А. Г. Хачаянц // Музыкальная академия. – 2020. – № 4. – С. 133–151.

² См. например: Рыжинский, А. С. Слово в пространстве хоровых сочинений Луиджи Ноно 1950-х годов / А. С. Рыжинский // Вестник Московского государственного университета культур и искусств. – 2012. – № 5 (49). – 244–250; Рыжинский, А. С. Авангардная хоровая фактура: от экспериментов нововенцев к новациям Луиджи Ноно / А. С. Рыжинский // Театр. Живопись. Кино. Музыка – 2012. – № 4. – С. 153–167; Рыжинский, А. С. Сценическая месса Л. Берно: «переход» к новому музыкальному театру / А. С. Рыжинский // Музыковедение. – 2015. – № 1. – С. 3–11.

³ Рыжинский, А. С. Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция / А. С. Рыжинский. – М.: Музыка, 2021. – 328 с.

⁴ Среди изучаемых композиторов – современник событий Второй мировой войны, антифашист и коммунист Л. Ноно, участник партизанского движения времен Второй мировой войны Л. Берно и др.

⁵ См.: Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие / Т. Ф. Шак. – 5-е изд., стер. – М.; СПб.; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2022. – 384 с.; Зольников, М. Е. Зигфрид в художественно-музыкальном контексте немецкого кино 1920-х («Нибелунги» Фрица Ланга) [Электронный ресурс] /

При рассмотрении *специальных работ* собственно о реквиемах материал заставляет начать с исследований о сочинении Бриттена. Первые научные отклики и на Западе, и в России стали появляться почти сразу после создания произведения. В их числе – статья П. Эванса (1962)¹. Английский музыковед Питер Ангус Эванс (1929–2018) предпринял попытку проследить музыкальные связи «Военного реквиема» с более ранними, «контрастными по стилю произведениями» композитора («Sinfonia da Requiem» и «Cantata Academica», «Nocturne» и «Missa Brevis»). Соединение Бриттеном заупокойной мессы с «горькими стихами о войне» поэта Оуэна автор называет «дерзким», однако подчеркивает взаимодействие католического и светского текстов на основе соответствий и аналогий. Эванс заключает, что по «обширному масштабу и разработке драматического конфликта» «Военный реквием» можно сравнить с операми. Суждения Эванса важны для понимания художественных истоков и контекстного поля нашего исследования, а также музыки Соммерро.

Почти сразу обратили внимание на реквием и российские ученые-музыковеды того времени – Д. Житомирский (1965)² и Г. Орлов (1967)³. Статья Д. Житомирского – первый аналитический обзор «Военного реквиема» на русском языке. Его трактовка близка к мнениям названных выше авторов: «стихи Оуэна дополняют, но еще чаще критически комментируют латинский текст. <...>

М. Е. Зольников // Современные проблемы науки и образования: сетевое издание. – 2015. – № 2, ч. 1. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/122-20679> (дата обращения: 17.09.2023); Он же. Особенности музыкальной семантики «Трагической сонаты» Н. К. Метнера / А. Я. Баева, М. Е. Зольников // Культура и время перемен: электронный научный журнал. – 2019. – № 3 (26). – Режим доступа: [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/3\(26\)/473.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/3(26)/473.pdf) (дата обращения: 22.09.2023); Он же. Героини средневековых куртуазных романов в современном кино: образные средства, режиссерские приемы, эстетика (Изольда Кевина Рейнольдса) / М. Е. Зольников, Д. А. Александрова // Культурная жизнь Юга России – 2020. – № 3 (78). – 68–75.

¹ См.: Evans, P. Britten's «War Requiem» / P. Evans // Tempo. New Series. – 1962. – № 61/62. – P. 26.

² См.: Житомирский, Д. В. «Военный реквием» Бриттена / Д. В. Житомирский // Советская музыка. – 1965. – № 5. – С. 111–119.

³ Орлов, Г. А. «Военный реквием» Б. Бриттена / Г. А. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка: Ленинградское отделение, 1967. – Вып. 5 / отв. ред. Ю. А. Кремлев. – С. 65–99.

порою «комментарии» перерастают в спор с христианской догмой»¹. Этот вывод сразу же вызвал критику. Четко высказал иную точку зрения на проблему соотношения литургического и военного планов Генрих Орлов, один из известных историков музыки второй половины XX века. Он назвал оценку Д. Житомирского «досадной ошибкой» и показал, что латинские тексты и английские стихи Оуэна следует воспринимать как «прямую и косвенную речь»: они говорят «об одном и том же, но на разных языках – не только в буквальном, но и в переносном смысле. Это <...> как *параллельные линии*, сходящиеся в бесконечности»². Данное замечание проливает свет и на понимание текстов других реквиемов, в том числе – сочинения Соммерро.

Л. Г. Ковнацкая, к горькому сожалению ушедшая из жизни 9 мая 2023 г., во многом продолжила исследование Г. Орлова (вынужденного в 1970-е гг. уехать в США), выявив типы взаимодействия *драматургических планов* сочинения («военной музыки» на стихи Оуэна и литургических молитв), показав способы их распределения между основным корпусом исполнителей и хором мальчиков у органа³. Кстати, Л. Г. Ковнацкая приняла доводы Д. Житомирского о синтетичности сочинения и органической связи всех его составляющих – музыкальных жанров и стилистических «пластов». Это наблюдение также актуально и для понимания музыки Соммерро.

Об интересе к военным реквиемам, соотношениям в них мирского и сакрального свидетельствуют и недавние труды. Укажем на статью Р. А. Насонова (2021)⁴. Автор изучает смыслы и идеи «Военного реквиема» Бриттена в его составных пластах (литургия, авторская поэзия, музыкальные стилевые прообразы-модели, барочные риторические фигуры, их символизм и амбивалентность) и приходит к заключению о *диалогичности* «между двумя

¹ Житомирский, Д. В. «Военный реквием»... – С. 112.

² Орлов, Г. А. Указ. соч. – С. 76.

³ См.: Ковнацкая, Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М.: Советский композитор, 1974. – (Зарубежная музыка. Мастера XX века). – С. 219–245.

⁴ См.: Насонов, Р. А. Примирение в соборе: религия Исаака в «Мессе Оуэна» / Р. А. Насонов // Музыкальная академия. – 2021. – №1 (773). – С. 6–36.

пластами человеческого опыта (церковным и военным)» в сочинении. «Вера, рождаемая войной, представляет собой в произведении Бриттена “отредактированный” вариант традиционной христианской религии <...>: в ее центре находится не триумфальная победа Христа над злом, а пассивная, добровольно отказавшаяся защищать себя перед лицом зла жертва – не Бог Сын, а “Исаак”. Смысл этой жертвы – не в преображении мира, а в защите гуманности человека от присущего ему же стремления к агрессивному самоутверждению»¹.

Интерес к сочинению Бриттена не исчезает и у западных исследователей. Среди новых вопросов – влияние предшественников. Так, Питер Эванс отмечает, что оно заметно в оперных сочинениях, но яркий пример – «Военный реквием», где проявляется сходство с «Реквиемом» Верди (в особенностях фактуры и оркестровки, масштабах произведений и их грандиозном исполнительском составе)². Эти замечания помогают найти подходы и к анализу музыки Соммерро.

Большинство западных авторов конца XX – начала XXI в. продолжают заниматься проблемой соотношения между музыкой на латинские и на английские тексты, чаще всего углубляют мнение об их конфликтности. Мэрвин Кук (1996)³, Дональд Митчелл (1999)⁴, Дэвид Грин (2000)⁵, Филипп Руппрехт (2002)⁶ воспринимают стихи Оуэна об ужасах войны, как «ироничный», «разрушающий», «подрывающий», «обвиняющий» *комментарий* к латинскому тексту, реквием – «концом религиозной музыки», тем самым возвращаясь к прежним оценкам. Однако Д. Митчелл предлагает рассматривать «Военный реквием» как *цикл песен* в обрамлении заупокойной мессы, тем самым наделяя

¹ Насонов, Р. А. Указ. соч. – С. 6.

² См.: Evans, P. Op.cit.

³ См.: Cooke, M. Britten: War Requiem / M. Cooke. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – IX, 115 p. – (Cambridge Music Handbooks).

⁴ См.: Mitchell, D. Violent climates / D. Mitchell // The Cambridge Companion to Benjamin Britten / ed. by M. Cooke. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – P. 188–216.

⁵ Green, D. Britten's «War Requiem»: The End of Religious Music / D. Green // Soundings: An Interdisciplinary Journal. – 2000. – Vol. 83, № 1. – P. 89–100.

⁶ См.: Rupprecht, Ph. Rituals: the War Requiem and Curlew River / Ph. Rupprecht // Rupprecht, Ph. Britten's Musical Language / Ph. Rupprecht. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – P. 187–244. – (Music in the Twentieth Century).

светские тексты Оуэна большей значимостью по сравнению с католическими молитвами. Такой подход продуктивен и для изучения современных реквиемов.

Некоторые итоги изучения реквиема в XX в. и свое понимание путей его дальнейшего развития подводит в программной статье, выпавшей на Миллениум (2001)¹, московский искусствовед О. В. Лосева. Она считает возможным обозначить *второй половиной* названного века новый этап в развитии реквиема как художественного жанра, актуального ныне и отвечающего на широкий общественный запрос.

В новом столетии к изучению реквиемов, специфики жанра, обратилось немало молодых российских авторов. Кратко представим только труды, которые оказались важны и для понимания произведения Х. Соммерро и его предшественников по тематике. Среди первых работ *о русских произведениях* – кандидатская диссертация Н. Н. Систеревой о «Братском поминовении» А. Кастальского (2004)², системе его художественного мира. Автор выявила многие символические смыслы сочинения (слышимые, оттененные тембровыми /и интонационными средствами для лучшего узнавания, и видимые-воспринимаемые лишь при анализе музыкального текста). Эти наблюдения дополняют картину; они важны для нашей работы³.

Вслед за Н. Н. Систеревой к изучению стилистических особенностей Реквиема, созданного в 2004 г., другого российского автора – С. Слонимского – вскоре обратилась С. В. Студенникова. Сочинение написано почти сразу после

¹ См.: Лосева, О. В. От церковной музыки – к музыке духовной: Эскиз новой истории реквиема / О. В. Лосева // Западное искусство. XX век: проблема развития искусства XX века / С. П. Батракова, Б. И. Зингерман, А. В. Бартошевич [и др.]; отв. ред. Б. И. Зингерман. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 155–174.

² См.: Систерева, Н. Н. Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / Систерева Наталия Николаевна. – Магнитогорск, 2004. – 25 с.

³ Позже, изучая жанрово-стилистический ракурс воплощения военной темы, Б. А. Шиндин (2015) рассматривает данное сочинение с точки зрения традиций певческой (богослужебной) культуры и принципа историзма. Он приходит к выводу, что синтез основополагающих для христианской культуры жанровых и композиционных структур Реквиема и Панихиды несет в себе музыкально выраженную идею экуменизма (См.: Шиндин, Б. А. А. Д. Кастальский «Братское поминовение». Жанрово-стилистический ракурс воплощения военной темы / Б. А. Шиндин // Идеи и идеалы. – 2015. – № 2 (24), Т. 1. – С. 118–125).

реквиема Соммерро. Автор выявила в нем отголоски григорианских и более поздних литургических песнопений, хоровую полифонию Средневековья, барочную риторику, элементы современного музыкального языка. «Именно благодаря преобразованию, интонационному инобытию, ”узнаваемости – неузнаваемости” сущность музыки Реквиема воспринимается как современная»¹. Это наблюдение выводит и нас на проблему интертекста у Соммерро, написавшего свое сочинение четырьмя годами раньше С. Слонимского. Знаки мемориальности в белорусских реквиемах обсуждают Т. Г. Мдивани (2012)² и Н. Н. Ходинская (2016)³, речь о них специально также пойдет в основной части диссертации. Отметим важный общий момент: по мнению российских авторов, «новые условия» не трансформировали начальную суть канонических образов реквиема.

Важный вопрос жанрового синтеза в «военной» симфонии-реквиеме «Последние свидетели» краснодарского композитора В. Магдалица поднимает доктор искусствоведения Т. Шак (2016)⁴, нами уже названная выше, возвращаясь на новом этапе музыкального знания к проблеме жанра и выявляя в произведении

¹ Студенникова, С. В. Реквием С. Слонимского в контексте отечественной истории развития жанра / С. В. Студенникова // Знание. Понимание. Умения. – 2010. – № 3. – С. 181.

² Мдивани, Т. Г. Реквием в творчестве белорусских композиторов (на примере произведений, посвященных Великой Отечественной войне) / Т. Г. Мдивани // Вопросы истории и культуры северных стран и территорий. – 2012. – № 4. – (20). – С. 63–67.

³ См.: Ходинская, Н. Н. О композиционном методе Людмилы Шлег / Н. Н. Ходинская // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: республикакий межведомственный сборник научных трудов – Минск: Вышэйшая школа, 1991. – Вып. 10. – С. 44–54; Она же. Реквием «Памятайце!» Людмилы Шлег / Н. Н. Ходинская // Культура. Наука. Творчество = Культура. Навука. Творчасць = Culture. Science. Arts: сборник научных статей. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2016. – Вып. 9: [Материалы 9 Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 5 мая 2015 г.)]. – С. 241–244; Ходинская, Н. Н. Военная тематика в исследованиях современных белорусских искусствоведов / Н. Н. Ходинская // Культура. Наука. Творчество: 13 Междунар. науч.-практ. конф., посвященная 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков (Минск, 16 мая 2019 г.): сборник научных статей. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2019. – С. 521–526.

⁴ См.: Шак, Т. Ф. Симфония-реквием Владимира Магдалица «Последние свидетели»: к проблеме полижанровости / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 3 (62). – С. 32–35.

черты симфонизма¹. Тем самым Т. Шак на отечественном материале охарактеризовала те тенденции, которые в целом обозначила О. В. Лосева².

В целом изучение трудов второй группы показало, что у авторов есть общее понимание тенденций развития современной музыки, в том числе музыкального языка военных реквиемов, хотя нет единства в оценке их драматургии, особенно по части литературной основы; пока мало попыток объяснения выбора тех или иных канонических текстов для реквиемов с точки зрения текстов и подтекстов, нет значимого продвижения в наблюдениях над мемориальностью реквиемов и ее составляющими через контексты искусств. Изучение «Партизанского реквиема» Соммерро позволит пролить свет и на эти вопросы, более отчетливо представив общее место мемориальности в норвежском искусстве.

Третья группа изученных работ – общие российские и норвежские исследования по истории европейской духовности нового времени, искусству, литературе и истории Норвегии XX века, более всего – его середины и второй половины. Что касается европейской духовности, то для понимания протестантизма и христианской гуманистической традиции, которые так или иначе определяли традиционную картину мира нового времени, а также литургики, представляется важным указать на современные работы

¹ Автор приходит к выводу, что полижанровость этого произведения, посвященного 50-летию окончания Второй мировой войны, основана на взаимодействии музыкальных (симфония, концерт), музыкально-синтетических (месса, реквием), театральных, кинематографических, литературных жанров, определяется глубиной замысла, сложностью драматургической концепции и отражает «современные тенденции в развитии симфонии».

² Что касается зарубежных реквиемов, то обращает на себя внимание исследование З. М. Денисовой о реквиеме Канчели «Стикс», написанном накануне создания «Партизанского реквиема» Соммерро. Реквием Канчели не военный, нам интересен с точки зрения соотношения литургического и не-литургического компонентов. Автором обнаруживаются смысловые параллели и ассоциативные связи со стихами из псалмов. Эта задача кажется перспективной и для нашей работы (см.: Денисова, З. М. Особенности претворения религиозно-философской концепции в реквиеме «Стикс» Г. А. Канчели / З. М. Денисова [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 446–450. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/54352.htm> (дата обращения: 22.06.2023).

Поиск параллелей – одна из основных задач и в статье Е. Ю. Андрущенко (2016) о «Реквиеме» Э. Ллойда-Уэббера. Все наблюдения об этом ценны и для понимания сочинения Соммерро (См.: Андрущенко, Е. Ю. «Реквием» Э. Ллойда-Уэббера в свете исторических тенденций развития жанра / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 2 (25). – С. 128–139).

С. Софроновой и Н. И. Девятайкиной, в которых тема духовности, человека, его долга, ценностей и представлений рассмотрены в рамках современных подходов¹.

В российской науке изучение норвежской музыкальной культуры начал Н. Финдейзен (1910)². Его цикл очерков содержит обзор основных этапов развития норвежской композиторской школы XIX – начала XX столетия (У. Бюлля, Х. Хьерульфа, Э. Грига, Ю. Свенсена, Ю. Сельмера, К. Синдинга)³ и народной музыкальной культуры. Ученый полагал, что творчество норвежских композиторов на начало XX в. не подлежит исторической критике, поскольку они еще не сказали своего «последнего, веского слова» в силу молодости местной художественной школы, но все же авторам неверно ограничиваться только Эдвардом Григом.

Однако большинство отечественных исследователей XX века занимались изучением творчества именно Э. Грига. В трудах академика Б. Асафьева (1948), музыковедов Ю. Кремлева (1958), О. Левашевой (1962)⁴ выявлялись особенности музыкального языка композитора. Они пришли к выводу, что Григ средствами

¹ См.: Софронова, Л. В. Джон Колет. Христианский мыслитель ренессансной эпохи / Л. В. Софронова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 440 с. – (MEDIAEVALIA); Она же. Теология крещения У. Тиндела и Дж. Фрита: вера, обетование, возрождение / Л. В. Софронова, Т. Г. Чугунова // Современная научная мысль. – 2023. – № 3. – С. 25–29; Софронова, Л. В. Образы ереси в «Богемской истории» (1458) Энея Сильвия Пикколомини / Л. В. Софронова, Ю. А. Волкова // Современная научная мысль. – 2018. – № 6. – С. 25–30; Девятайкина, Н. И. «Партизанский реквием» Соммерро: особенности взаимодействия литургических и авторских строф в контексте драматургии целого [Электронный ресурс] / Н. И. Девятайкина, С. А. Ляшова // PHILHARMONICA. International Music Journal: сетевое издание полного открытого доступа. – 2020. – № 6. – С. 45–60. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33160 (дата обращения: 16.03.2023); Девятайкина, Н. И. «Письма без адреса» Петрарки в историко-культурных контекстах эпохи / Н. И. Девятайкина // Петрарка, Франческо. Письма без адреса / Франческо Петрарка; пер. с лат., коммент. Л. М. Лукьяновой, исследоват. часть Н. И. Девятайкиной. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2022. – С. 100–258.

² См.: Финдейзен, Н. Ф. Музыка в Норвегии. Очерк ее развития / Н. Ф. Финдейзен – СПб.: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», [1910]. – 71 с.

³ К изучению биографии и творческого пути К. Синдинга обратилась в начале XX в. Е. В. Кривцова (см.: Кривцова, Е. В. Кристиан Синдинг: Портрет норвежского композитора: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кривцова Елена Викторовна. – М., 2003. – 443 с.).

⁴ См.: Асафьев, Б. В. Григ / Б. В. Асафьев. – М.: Музгиз, 1948. – 152 с.; Кремлев, Ю. А. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1958. – 237 с.; Левашева, О. Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1962. – 828 с.

современного ему гармонического языка стремился выработать подлинно национальный стиль в норвежской профессиональной композиторской музыке.

Норвежские музыковеды второй половины XX в. К. Ланге, А. Эствед (1967) и Н. Гриндэ (1982)¹ как ведущую тенденцию подчеркивают значимость темы горячей и «неизбывной» любви к Родине в искусстве страны. Первые два показали, что композиторы (Х. Северуд, К. Эгге) отразили тему героического Соппротивления норвежских патриотов, их «стойкой и упорной борьбы за независимость Родины». Тема, как увидим, осталась важной и для конца XX в.. Работа Н. Гриндэ интересна разделом о церковной музыке Норвегии (1000–1536 гг.) и роли короля Олава II (Святого) в становлении местной христианской традиции; автор, как и предшественники, отмечает влияние народной музыки на творчество композиторов, приходит к выводу о разной степени этого влияния.

В современной науке тему в источниковедческом ключе подхватил музыковед Санкт-Петербургской консерватории А. Г. Остапенко (2021)², показав, сколь большую роль играют разыскания текстов и записи XIX века, сделанные в то время органистом Тронхейма, специалистом по фольклору Линнеманом³. Тему разворачивает в интересующем нас аспекте статья известного специалиста по классической музыке Н. А. Брагинской (2023) о сюите И. Стравинского «Четыре норвежских впечатления» или «Четыре пьесы в норвежском стиле» (1942). Поводом для ее создания послужил заказ Columbia Pictures на музыку к фильму о немецкой оккупации Норвегии⁴. Ученый показывает, что в глазах русских

¹ См.: Ланге, К. Норвежская музыка / К Ланге, А. Эствед. – М.: Музыка, 1967. – 103 с.; Гриндэ, Н. История норвежской музыки / Н. Гриндэ; сокращ. пер. с норвеж. Т. А. Алимовой. – Л.: Музыка, 1982. – 191 с.

² См.: Остапенко, А. Г. Норвежская народная музыка в записях Людвиг Матиаса Линнемана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Остапенко Антон Геннадиевич – СПб., 2021. – 182 с.

³ С Тронхеймом, старинным городом, исторической столицей Норвегии, и его соборами, связан большую часть жизни и Sommerro, наблюдения А. Остапенко проясняют тем самым общие истоки и культурные контексты «Партизанского реквиема».

⁴ Речь идет о фильме «Коммандос атакуют на рассвете» по сценарию И. Шоу (1942).

композиторов фольклор был одним из главных «идентификаторов» норвежской нации, и что тема Соппротивления нашла отражение в музыке уже с первых лет войны¹.

Другие авторы отмечают влияние на норвежскую композиторскую школу немецкого музыкального романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма, додекафонии. Однако музыка современной Норвегии пока широко не изучена, мемориальное творчество композитора Хеннинга Соммерро, нас интересующее, не исследовано вовсе. Это – одна из важных причин обращения к нему в диссертации.

Наконец, в последнюю (четвертую) группу мы включили работы искусствоведов, чьи интересы сосредоточены на исследовании военной скульптуры XX–XXI вв. и мемориальных пространств. Для понимания образно-пластического языка скульптуры, выразительных возможностей материалов, с которыми работают мастера, оказались важны московские работы – Б. Р. Виппера, «Введение в историческое изучение искусства» (1970)², и В. П. Головина – «От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру» (1999)³, в которой автор выявил признаки, отличающие монумент от скульптуры. Эти работы вводят в круг образно-символических понятий скульптуры XX в., что важно и для понимания современных норвежских мемориальных памятников. Интересна и монография А. И. Хомякова (2021), вслед за авторами работ 1970-х гг. (И. А. Азизян, И. В. Ивановой)⁴ он освещает историю становления и эволюции мемориально-музейной архитектуры, с новых позиций рассматривает мемориально-музейный комплекс как целостное памятное пространство. Автор отмечает, что создание памятных обозначений (знаков, монументов, мемориалов) на рубеже XX–XXI вв. связано с поиском самоидентичности, ростом интереса к

¹ См.: Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в 1942-м: казус «Четырех норвежских впечатлений» / Н. А. Брагинская // Музыкальная академия. – 2023. – № 1. – С. 116–125.

² Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – 3-е изд. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. – 364 с.

³ Головин, В. П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. – М.: Изд-во Московского университета, 1999. – 128 с.

⁴ Азизян, И. А. Памятники вечной славы: концепции и композиция / И. А. Азизян. И. В. Иванова. – М.: Стройиздат, 1976. – 207 с.

собственной истории, к ее сохранению в коллективной, национальной и родовой памяти¹. Эти характеристики позволяют соотнести эстетические и мемориальные достоинства в норвежских знаках и «местах памяти».

Ряд работ Е. И. Булычевой (2011–2022) посвящен выявлению основных тенденций развития современного пластического искусства, теоретическому обоснованию мифопоэтического начала в скульптуре XX–XXI вв. В коллективной монографии (2020) она излагает наблюдения по поводу тенденций развития современной скульптуры, контекстов символизма, в ряде статей изучает образы музыки в творчестве художников, особенности современной монументальной скульптуры². В диссертационной работе «Мифопоэтика отечественной и европейской скульптуры XX–XXI веков» (2022) автор выявляет общие закономерности взаимодействия мифа и скульптуры, предлагает интерпретации современных произведений. Все работы нам особенно важны стремлением автора рассматривать художественные процессы в контекстах разного плана. В частности, диссертационная работа интересна замечаниями относительно современных тенденций взаимодействия скульптуры с городским пространством, позволяет понять задачи, стоявшие перед создателями норвежских мемориалов³.

Отметим, что важные новации обозначились в еще одной коллективной монографии последних лет – «Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы» (2017). В ней искусствовед А. В. Рыков отмечает, что авторы рассматривают ряд новых для российского искусствознания вопросов:

¹ Хомяков, А. И. Обратная перспектива: антология мемориально-музейной архитектуры / А. И. Хомяков. – М.: URSS, 2021. – 184 с.

² Булычева, Е. И. Влияние идей Рихарда Вагнера на творчество художников-символистов / Е. И. Булычева // Связь времен: история искусств в контексте символизма: коллективная монография: в 3 кн. / отв. ред. и сост. О. С. Давыдова. – М.: БуксМАрт, 2020. – Кн. 1: Вневременные контексты символизма / И. Е. Светлов, Н. А. Хренов, В. П. Шестаков [и др.]. – С. 490–510; Она же. Памятники композиторам в монументальной скульптуре конца XIX – начала XXI века / Е. И. Булычева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 3 (57). – С. 114–119; Она же. Лики древности. Мифологические мотивы в российской и европейской скульптуре рубежа XX–XXI веков / Е. И. Булычева. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2022. – 160 с.;

³ Булычева, Е. И. Мифопоэтика отечественной и европейской скульптуры XX–XXI веков: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Булычева Елена Ивановна. – Саратов, 2022. – 46 с.

формы бытования произведений современной пластики, их взаимоотношения с городской средой и зрителем; истоки скульптуры Новейшего времени, этапы и тенденции ее развития; творчество ряда ведущих мастеров XX столетия и др.¹. Труды данной группы значительно расширяют наши представления о ценностных компонентах мемориальных комплексов, характере взаимодействия традиционных форм с новейшими технологиями, помогают понять норвежские мемориальные контексты «Партизанского реквиема».

В целом, предпринятый обзор научной и энциклопедическо-справочной литературы показал, что к настоящему моменту накоплено немало научного материала, освещающего разные аспекты мемориальных произведений. Музыковеды и ученые специалисты в других областях искусства и литературы активно обсуждают и разные стороны проблемы мемориальности, признавая ее растущую актуальность и определяя как особый феномен военные мемориалы. Они все настойчивее ставят вопрос о системных жанровых признаках таких музыкальных мемориалов, но пока его обсуждение далеко от завершения. Исследование современных норвежских мемориальных произведений в рамках историко-культурных контекстов может стать очередным продуктивным шагом в этом направлении.

Изучение военных реквиемов также вышло сегодня на междисциплинарный уровень. Авторы выявляют в них особенности взаимодействия литургического и светского текстов, соотношения музыкального языка и литературного текста, символические смыслы, пути жанрового синтеза, смысловые параллели и ассоциативные связи. Однако в трудах, как правило, совсем кратко характеризуются контексты, в этой связи пока далеко не до конца выявлено, почему современных композиторов продолжает притягивать традиционный жанр, что в их сочинениях остается «классического», а что и почему появляется нового, какими в самые последние десятилетия становятся художественный язык и

¹ Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы / М. Бусев, О. Калугина, Ю. Волчок [и др.]: коллективная монография / под ред. М. Бусева, Г. Вздорнова. – М.: БуксМАрт, 2017. – 631 с.

музыкальная драматургия, какие актуальные «послания» содержат в себе тексты. В результате только частично обозначены, и пока полно не описаны признаки военного реквиема в его современном варианте, названном «новым» реквиемом.

До настоящего времени не получило полного освещения и творчество Х. Соммерро: его «Партизанский реквием» еще не исследован, а он позволяет ставить вопросы о контекстах, мемориальности, соотношении музыкального и литературного текстов, подтекстов, интертекстов, степени следования традициям и характере новаций.

Изучение этих вопросов приблизит к пониманию путей модификации жанра *военного* реквиема, влияния на этот процесс контекстов, т.е. степени вписанности в процессы, идущие в Норвегии и в европейской культуре. Контекстное исследование проблемы на «пересечении» историко-национальных, литературных, художественно-пластических проявлений мемориальности позволит более глубоко и с разных сторон выявить особенности развития современного норвежского искусства.

Попытка обратиться к осмыслению ряда этих вопросов и предпринята в диссертации. В ней не ставилась цель рассмотреть *все военные реквиемы второй половины XX века*, все контексты, исследовать все варианты проявления мемориальности в искусстве. Казалось важным изучить современный реквием в пространстве музыкально-художественных, национально-исторических и литературно-пластических контекстов и рамках проблемы мемориальности. Для этого в качестве примера выбран «Партизанский реквием» Соммерро, привлечен ряд дополнительных материалов, тесно вписанных в контексты изучаемого времени, позволивших выявить степень воздействия национальных общественных процессов на искусство и тем самым выполнить задачи данного диссертационного исследования.

Объект исследования – современный военный реквием в культурно-историческом пространстве мемориальных произведений второй половины XX века.

Предмет исследования – «Партизанский реквием» Х. Соммерро как образец военно-мемориального национального произведения норвежской культуры.

Цель исследования – на примере реквиема Х. Соммерро выявить в контексте общественно-культурных норвежских практик художественные способы и национальные особенности отражения мемориальности.

Задачи исследования:

1. Выявить, как искусствоведы трактуют понятия «контекст», «мемориальность», уточнить и систематизировать признаки «нового реквиема».

2. Изучить характер контекстов и художественного отображения мемориальности в норвежской литературе Сопротивления.

3. Выявить основные историко-мемориальные, литургические, жанровые и литературно-музыкальные контексты «Партизанского реквиема» Х. Соммерро, художественно-публицистические языки и способы формирования «мест памяти» в Норвегии (Олесунн, комплекс в Киберге).

4. Проанализировать структуру «Партизанского реквиема», роль латинских и мемориальных норвежских текстов в ней, выявить признаки «нового реквиема».

5. Выявить способы, характер взаимодействия литературных текстов и музыки «Партизанского реквиема».

6. Рассмотреть особенности художественного языка мемориальных сочинений предшественников Х. Соммерро (Б. Бриттена, Л. Шлег и др.).

7. Исследовать композиционно-драматургическое решение «Партизанского реквиема» и место контекстно- мемориальной составляющей в нем.

8. Рассмотреть «Партизанский реквием» в свете интертекстуальных связей.

Материалы и источники по теме можно разделить на три группы: 1) записи исполнений «Партизанского реквиема», его партитуры, включенное наблюдение, музыкальные тексты предшественников; литературные прозаические и поэтические библейские и норвежские тексты реквиема; 2) скульптурные памятники, мемориальный комплекс в Киберге; 3) литературные сочинения норвежских поэтов и писателей, участников движения Сопротивления.

Главными для диссертации стали партитура, видео и аудиозаписи (2000, 2019) исполнения «Партизанского реквиема» Хеннинга Соммерро и Рагнара Ольсена¹; в научный оборот материалы вводятся впервые (партитура не издана, рукопись, подстрочный перевод для исполнителей и текстовых выкладок на экран, хранятся в архиве Мурманской областной филармонии).

Х. Соммерро – известный композитор, певец, пианист, органист, педагог, Рыцарь Ордена Святого Олава (2013); плодотворно сотрудничает с представителями русского искусства. В число его духовных сочинений, помимо реквиема, входят оперы². Р. Ольсен – известный норвежский писатель, драматург, переводчик, музыкант, общественный деятель; обладатель наград в области норвежской культуры, также Рыцарь Ордена Святого Олава (2017).

В ряд важных музыкальных материалов и источников мы включили также «Военный реквием» Б. Бриттена (1962), который изучается в связи с вопросами сравнительного характера. Реквием состоит из шести частей, в нем совмещены традиционные тексты заупокойной мессы со стихами «окопного поэта» У. Оуэна. «Военный реквием», как мы видели, хорошо изучен, к мнениям авторов мы также несколько раз обращались. Еще один яркий военный реквием был создан в Белоруссии. Он называется «Помните!» (1982), автор – Людмила Шлег³. Реквием выстроен на тексте «Я из огненной деревни...» – сборнике воспоминаний об уничтожении нацистами белорусских деревень и о действиях партизан⁴. Кроме

¹ В составе исполнителей – солисты Стине Мари Лангстранд (сопрано, Харстад / Осло), Антон Петряев (баритон, Архангельск / Санкт-Петербург), камерный хор «Amadeus» (Мурманск), чтец Бенте Андерсен (Киркенес), сводный камерный оркестр (Финнмарк / Осло / Мурманск).

² Это: «Олав Энгельбрехтссон» (1993), «Эйстейн из Нидаросса» (2003), «Последние дни Иисуса» (2017).

³ Л. К. Шлег в 1972 г. закончила Белорусскую государственную консерваторию по классу композиции Д. Б. Смольского, затем в 1980 г. – ассистентуру-стажировку в Ленинградской государственной консерватории; творческий руководитель С. М. Слонимский.

⁴ Ради опроса очевидцев писатели в 1970–1973 гг. объехали 147 деревень Белоруссии и записали воспоминания более 300 чел. (см.: Адамовіч, А. Я з вогненнай вёскі / А. Адамовіч, У. Калеснік, Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1975. – 448 с.).

того, использовались *дополнительные материалы* – интервью, отзывы, афиши (2000–2019)¹.

Вторая группа – визуальные материалы: наградные знаки; памятник «Памяти павшим в 1940–1945 гг.» в Олесунне (1950); мемориальный комплекс в Киберге (Финнмарк, 1992–2000).

Третья группа – произведения норвежских писателей и поэтов – Н. Грига, Ю. Боргена, С. Хёля. Нурдаль Григ (1902–1943) – автор антифашистских текстов, в том числе сборника стихов «Норвегия в наших сердцах» (Norge i våre hjerter). Сборник прозы Ю. Боргена «По ту сторону норвежской границы» (1943) – одно из глубоких произведений писателя. Оно, а также роман «Лета нет и не будет» (1944) об оккупации столицы Норвегии, дают возможность точнее понять события того времени и настроения норвежцев. Романы С. Хёля «Моя вина» (1947) и «У подножья Вавилонской башни» (1956) рисуют картину жизни страны в годы оккупации и в первое послевоенное десятилетие, позволяют определить место мемориальности в самоидентификации норвежцев.

Изучение научной литературы, материалов и источников, значительная часть которых вводится в оборот впервые, позволило осуществить многоуровневое исследование темы.

Методологическая основа исследования – комплексный междисциплинарный подход. В его рамках весьма плодотворным оказалось рассмотрение явлений искусства в рамках *контекстов*, о которых говорилось

¹ Перечислим кратко основное: интервью с Заслуженным артистом РФ, худ. руководителем камерного хора «Amadeus» В. М. Ивановым (запись: 24.03.2020), интервью с белорусским композитором Л. К. Шлег (запись 08.08.2022); включенное наблюдение автора диссертации (2019/2020); беседа с артистами Мурманского филармонического оркестра (запись 23.03.2020), зрительской аудиторией (запись: 24.03.2020). Определенные детали позволили уточнить отзывы музыкальных критиков (Мурманский вестник – 23.10.2019; 30.10.2019), афиши концертов (Харстад – 28 июня 2000 г.; Вардё – 30 июня 2000 г.; Мурманск – 2 августа 2000 г., 26 октября 2019 г.; Санкт-Петербург – 4 ноября 2011 г.; Москва – 9 декабря 2018 г., 28 октября 2019 г.; Брянск – 2 октября 2019 г.).

Добавим и новостные выпуски теле и радиоэфиров, интернет-порталов (см.: Канал Санкт-Петербург – 04.11.2011 в 19:04; NRK TV – 13.10.2017 в 17:00; ТАСС – 18.12.2017; Большое радио – 23.10.2019 в 18:00 и 19:50; Nord-News – 23.10.2019 в 18:05; Невские новости – 23.10.2019 в 17:02).

выше и о которых начали писать с середины XX в. (М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Л. П. Репина, Л. Д. Захарова др.). Тема мемориальности раскрывалась с опорой на методы новой социальной истории, истории менталитета (А. Ассман, 2006 и др., С. Маловичко, 2014¹)². Партитура, литературный, литургический и музыкальный материал потребовали выявления скрытых связей и аллюзий в реквиеме, обращения к *герменевтике* – (М. Ф. Румянцева, 2014³, Н. С. Гуляницкая, 2015). Для изучения музыкальной составляющей и норвежских текстов многое дали имманентный, контекстуальный и образно-смысловой подходы, а также предполагающие синтез музыкознания и литургики методы типологической экзегезы⁴ и музыковедения (историко-стилистический, анализ взаимодействия слова и музыки). Изучению паралитургического образца жанра, раскрывающего природу взаимодействия богослужебного ритуала, католических и светских текстов и музыки помогло обращение к трудам по теоретическому и историческому музыкознанию (Ю. Москвы, Т. Кюгерян, Ю. Холопова, В. Карцовника, А. Рыжинского)⁵ и литургики (И. Боровницкого, Б. Геринга, П. Дюмулена, Д. Огицкого)¹.

¹ Маловичко, С. И. Социальная история / С. И. Маловичко // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Аквилон, 2014. – (Образы истории). – С. 461–463.

² обстоятельное толкование дает ряд отечественных авторов: Ковальченко, И. Д. Методы исторического исследования / И. Д. Ковальченко. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 2003. – 486 с.; Мазур, Л. Н. Методы исторического исследования: учеб. пособ / Л. Н. Мазур. – 2-е изд. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2010. – 608 с.; Лубский, А. В. Номотетический метод / А. В. Лубский // Теория и методология исторической науки. – С. 341–342; Лубский, А. В. Идиографический метод / А. В. Лубский, Л. Н. Мазур // Там же. С. 119–120; Мазур, Л. Н. Сравнительно-исторический метод / Л. Н. Мазур // Там же. – С. 468–470.

³ Румянцева, М. Ф. Герменевтика / М. Ф. Румянцева // Теория и методология исторической науки. – С. 74–76.

⁴ Один из важных примеров применения – Кекова, С. В. Литературное произведение как повод: «Запечатленный ангел» Н. Лескова и русская литургия «Запечатленный ангел» Р. Щедрина [Электронный ресурс] / С. В. Кекова, А. И. Панкова // PHILHARMONICA. International Music Journal: сетевое издание полного открытого доступа. – 2019. – № 5. – С. 24–30. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30723 (дата обращения: 02.02.2023).

⁵ Холопов, Ю. Н. Месса / Ю. Н. Холопов // Григорианский хорал / сост. Т. Кюгерян. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. – (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – Сб. 20). – С. 38–66; Карцовник, В. Г. Григорианское пение / В. Г. Карцовник // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Церковно-научный центр

Основным («полевым») методом сбора материала стало включенное наблюдение; инструментарием – таблицы, позволившие систематизировать данные партитуры, текстов, аудио и видеозаписей.

Научная новизна исследования. На основании материалов и их изучения предложена новая научная идея об особой значимости исследования норвежских историко-культурных контекстов для современного научного понимания характера мемориальности и художественных особенностей новых национальных духовных сочинений.

Впервые сформулирован и обоснован тезис, что художественный сплав традиции и новаторства в случае «Партизанского реквиема» не разрушает жанр, но обогащает в его концертном варианте, чему способствует высокий строй музыки, а также (по О. В. Лосевой) установка на соединение вечного и преходящего, удовлетворение тяги людей к высоким этическим идеалам, в формах внеконфессиональных, не привязанных к литургии.

Художественный сплав укрепляет привязка к национальным традициям и местам памяти, поддержка мемориальности.

Изучение происходило на разном материале «знаков» (признаков) мемориальности в музыке, литературе, пластических искусствах.

Изученные *контексты* позволили выявить особое место мемориальности в норвежских произведениях (художественное осмысление национальной идентичности, военно-оккупационного прошлого как непрошедшего времени, судеб участников Сопротивления, более всего – через идею бессмертности подвига и жертвенности); диалог музыкальной стилистики «Партизанского

«Православная энциклопедия», 2006. – Т. 12. – С. 461–471; Москва, Ю. В. Францисканская традиция мессы: модальность григорианского хора / Ю. В. Москва. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 496 с.

¹ См.: Боровницкий, И. М. О происхождении и составе Римско-католической литургии и отличии ее от православной / И. М. Боровницкий. – 4-е изд., пересмотр. и доп. – Киев: Университетская тип., 1873. – 126 (9) с.; Геринг, Б. Евхаристия и наша повседневная жизнь. Заповеди Блаженства / Б. Геринг. – М.: Изд-во Францисканцев, 2000. – 168 с.; Дюмулен, П. Чтобы лучше понять мессу / П. Дюмулен. – СПб.: Изд-во св. Петра, 2000. – 56 с.; Козлов, М., протоиер. Западное христианство: взгляд с Востока / протоиер. М. Козлов, Д. П. Огицкий. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. – 608 с. – (Православное богословие).

реквиема» с произведениями выдающихся предшественников; насыщение норвежских строк и музыки высокой духовностью, новой сакральностью, не ограниченными жестко традиционными церковно- каноническими рамками. Столь же важны темы патриотизма, свободы, национальной независимости; именно они составляли во второй половине XX в. художественный стержень литературы и пластических памятников военно- мемориального характера, оставались одной из главных национальных черт норвежского искусства; высокая общественная значимость национально- культурных инициатив власти в области мемориальности: «заказ» произведений, установка новых памятников, формирование мемориально- музейных пространств современного типа.

Автор диссертации конкретизировала концепцию нового реквиема О. В. Лосевой, выявив через анализ сочинения Соммерро ряд новых признаков: мемориальную насыщенность национального характера, выстраивание литературной основы на выверенной историко- документальной базе, художественно- равновесную многоплановость драматургии произведения как единого целого и др.

Положения, выносимые на защиту

1) Контексты истории Норвегии, Финнмарка, партизанской борьбы и сопротивления немецко- фашистскому режиму нашли документально- точное, художественно- выразительное, и глубоко эмоциональное отражение в литературе и искусстве страны изучаемого времени.

2) Одной из стержневых характеристик норвежского искусства (музыки, пластики, музейной архитектуры) и литературы второй половины XX в., особым пластом художественного осмысления Второй мировой войны, движения Сопротивления, послевоенной «картины мира», стремления нации отстоять и укрепить идентичность через память, ценности свободы, национального достоинства, должного воздаяния всем, павшим в годы оккупации стала мемориальность.

3) Авторский литературный текст «Партизанского реквиема» программно мемориальный, он придает сочинению особый национальный облик,

тематическую глубину и точность, усиливает художественную и общественную актуальность.

4) Художественно-стилистически мемориальное сочинение Соммерро имеет сходные признаки с главным европейским образцом – «Военным реквиемом» Б. Бриттена, но при этом обнаруживает ряд оригинальных черт (документально ориентированную на местные события тематику, адресации к норвежским музыкальным традициям, *современным* поэтическим и прозаическим текстам); иным является характер пересечения литургических и светских текстов; все это позволяет включить произведение в ряд «новых реквиемов»; языки пластики и мемориальных комплексов способствуют закреплению национальных «мест памяти».

5) Структурно Х. Соммерро следует чину католической заупокойной мессы; соотнесение католических и норвежских текстов в нем происходит по принципу аллюзий и диалога, чем реквием Соммерро отличается от ряда других духовных сочинений его времени и чем заявляет о себе память жанра; интертекстуальные связи произведения художественно обогащают культуру памяти и актуализируют тему.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что всесторонне обоснованы положения об особой важности изучения контекстов для научного истолкования искусства Норвегии, характера его мемориальности.

Выявлен теоретический потенциал обращения к ряду научных искусствоведческих категорий «контекст», («мемориальность», «новый реквием»), понятий, связанных с взаимодействием искусств и текстов («иммерсивный подход», «национальные художественные практики»), позволивших более глубоко представить логику развития искусства, в том числе – норвежской духовной музыки, литературы, пластики в их сущностных опорах на мемориальность и национальную традицию; также предложены более точные определения (трактовки) ряда названных выше понятий (контекст, мемориальность, новый реквием), которые могут применяться в работах по изучению современных военных духовных сочинений.

В исследовании выявлено, что сочинение Соммерро может быть отнесено к т.н. «новому реквиему», во многом самостоятельному феномену, в том числе – и по характеру мемориальности. Наблюдения над композиционно-драматургическими способами *развития* тематики, структурой выстраивания реквиема позволили расширить теоретические представления о функциональных основах музыкальной драматургии и формах жанра.

Выводы и обобщения данного исследования углубляют и систематизируют представления об истории развития военного реквиема во второй половине XX века, его контекстах, художественных стратегиях, роли мемориальности в норвежском искусстве.

Практическая значимость. Результаты исследования открывают новые аспекты изучения современных духовных сочинений, могут быть применены в научно-исследовательской работе по проблемам мемориальности искусства, культуры памяти, истории и теории современного зарубежного музыкального искусства, вклада норвежских современных композиторов в разработку мемориальной тематики, при подготовке монографий, статей по вопросам соотношения текстов разного рода в искусстве; в преподавании – вокальной педагогике, при разработке курса лекций по зарубежной духовной музыке XX века, истории реквиема, актуальных на базе ВУЗов, учебных заведений среднего профессионального образования и школ искусств.

Апробация работы

Опубликованы по тематике исследования: 9 статей, в том числе 3 – в изданиях, рекомендованных ВАК.

Материалы исследования представлялись в виде 10 докладов на ряде конференций-конкурсов 2020–2023 гг., все доклады отмечены дипломами лауреата I степени; также представлялись на международных конкурсах в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2021, 2-е место в конкурсе статей; 2022, 1-е место в том же конкурсе).

Материалы излагались на научных конференциях и на заседаниях лабораторий (Москва, Саратов, Красноярск, Минск):

– Международная научно-практическая конференция «Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика» (14–15 мая 2020 г.), Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов (далее: СГК);

– Заочная международная научная конференция «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов», (26 ноября 2020 г.), Белорусская государственная академия музыки, Минск;

– Всероссийская (межвузовская) конференция молодых ученых «Музыка, образ и текст в междисциплинарном контексте современного знания», (16–19 декабря 2020), СГК;

– XIX–XXII Всероссийские научно-практические конференции «Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания», (2020–2022 гг.), СГК;

– XIII Международная научная конференция «Искусство глазами молодых», (29–30 апреля 2021 г.), Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск;

– II и III Всероссийские (межвузовские) конференции молодых ученых «Музыка, образ и текст в междисциплинарном контексте современного знания», (13–18 декабря 2021 г., 22–23 декабря 2022 г.), СГК;

– Конкурс «Музыкальное образование – XXI», (26 декабря 2021 г.), Москва;

– Межвузовская открытая научно-творческая лаборатория «Музыка, образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы» (26 ноября 2022 г.), СГК;

– Конкурс «Музыкальное образование – XXI» (16 декабря 2022 г.), Москва;

Они также обсуждались на кафедре гуманитарных дисциплин СГК (2020–2023).

Положения и выводы, сформулированные в диссертации, внедрены в собственную преподавательскую деятельность автора диссертации при чтении курса лекций по зарубежной хоровой литературе студентам специальности «Хоровое дирижирование» в Мурманском колледже искусств (Мурманск).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечания, списка литературы и четырех приложений.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ И МЕМОРИАЛЬНОСТЬ В НОРВЕЖСКОЙ «КАРТИНЕ МИРА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Авторы современных обобщающих работ подчеркивают, что музыкальная культура всего XX века «шла по пути бесконечных попыток соединить несоединимое, прежде всего классику и авангард¹. Поиски шли в первой половине столетия, затем продолжилась, обогатившись антивоенной тематикой, после Второй мировой войны. Композиторы, создававшие в это время самые зрелые и знаковые произведения в разных жанрах (симфоническая музыка, опера, балет, кантата, реквием) многое пробовали на пути новаторства и экспериментов.

Среди них и те, кто видел в качестве одной из самых важных творческих задач создание антивоенных произведений, реквиемов или иных сочинений духовного плана. Напомним некоторых, это Б. Бриттен (1882–1987), П. Хиндемит (1895–1963), Д. Д. Шостакович (1906–1975), З. Кодай (1913–1976), Г. Г. Свиридов (1915–1998), Л. Бернстайн (1919–1990), А. Шнитке (1934–1998), К. Пендерецкий (1933–2020), Э. Уэббер (р. 1948).

Укажем на важный факт: почти все они (или их родители) пережили Вторую мировую войну, среди представителей старшего поколения были и ее непосредственные участники, и те, кто боролся с фашизмом своим искусством, материальной помощью бойцам, и те, кто скрывал участников движения Сопротивления, раненых партизан и членов их семей. Это позволяет глубже понять *контексты* их мемориально-духовных сочинений.

¹ Елистратов, В. С. Языки культуры второй половины XX века. Музыка и авангард / В. С. Елистратов // Всемирная история. – Т. 6. – Кн. 1. – С. 193.

1.1 Историко-военные и общественно-культурные контексты сочинения Соммерро¹

Материал раздела изучен и изложен ради понимания антивоенных и мемориально-исторических смыслов военной и послевоенной норвежской литературы, норвежских текстов Ольсена, включенных в «Партизанский реквием», всего произведения в целом, созданных в Финнмарке памятных «локаций»- мемориалов. Военная и послевоенная судьба Финнмарка и норвежцев, его населявших, стали для авторов реквиема самым драматическим примером. При этом практики рассмотрения реквиемов в историко-культурных контекстах предполагают получение нового, более глубокого и современного знания о них, в том числе – и по поводу мемориальности, как свидетельстве коллективной памяти.

Материалами раздела стали документы, мемуары, современная научная литература. Отдельно стоит назвать книгу норвежского журналиста Мортена Йенторфа, написанную в формате устной (документальной) истории, при этом ярким публицистическим языком². Также привлекался фактический материал из ряда трудов по истории Норвегии последних десятилетий XX – начала XXI в. Большая их часть рекомендована в статье «Норвегия» академической «Большой Российской энциклопедии» (2017)³.

¹ В основу данного раздела легла статья, подготовленная автором диссертации (2020). – См.: Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» норвежского композитора Соммерро: тема исторической памяти и святости подвига» / С. А. Ляшова // Учителя и ученики в научном пространстве нового века: Сборник научных и методических статей и материалов. – М.; Саратов: ИП Кирсанова М. В., 2020. – Вып. 4. – С. 13–18.

² Йентофт, М. Люди приграничья. Тайная война на Севере / М. Йентофт; пер. с норв. Е. Гончаровой. – Мурманск: Рекламная полиграфия, 2007. – 247 с.

³ История Норвегии / отв. ред. А. С. Кан. – М.: Наука, 1980. – 711 с.; Кан, А. С. История скандинавских стран (Дания, Норвегия, Швеция) / А. С. Кан. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1980. – 311 с.; Даниельсен, Р. История Норвегии. От викингов до наших дней / Р. Даниельсен, С. Дюрвик, Т. Грёнли [и др.]; пер. с англ. М. Л. Коробочкина / под ред. В. В. Рогинского, Т. Н. Джаксон – М.: Весь мир, 2003. – 528 с. – (Национальная история); Ристе, У. История внешней политики Норвегии / У. Ристе; пер. с англ. М. Л. Коробочкина. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с. – (Тема); Кузнецов, А. Е. История Норвегии / А. Е. Кузнецов. – М.: ПБОЮЛ «Андреева», 2006. – 535 с.; Всемирная история: в 6 т. / гл. ред. А. О. Чубарьян;

Все события, которые нашли отражение в реквиеме и помогают его понять, можно разделить на несколько этапов: оккупация Норвегии немцами, события 25 сентября 1940 г., движение Сопротивления, место в нем партизанских действий в Финнмарке, освобождение Восточной Норвегии советскими войсками, общественные сложности времен «холодной войны».

Напомним, что история Норвегии насыщена драматическими событиями. Начиная с XIV столетия шесть веков ей пришлось добиваться государственной независимости, официального норвежского языка как государственного, литературного языка (он называется «букмол» – книжный язык). Только в начале XX в. (1905) Норвегия отказалась от унии со Швецией и обрела *полную* политическую (государственную) самостоятельность (Прим. 1). Нападение через 35 лет, в апреле 1940 г. агрессоров-немцев, взятие ими столицы (Осло) в первый же день войны, быстрая капитуляция Норвегии, вновь означавшие утрату недавно обретенной независимости, стали для норвежцев огромным ударом и не пережитой донныне травмой. Удар был очень сильным еще и потому, что норвежские добровольцы участвовали в антифашистской борьбе в Испании¹, сама Норвегия придерживалась политики нейтралитета. Гитлер объявил, что будет ее «спасать» от Франции и Швеции. Правительство страны после капитуляции укрылось вместе с королем в Лондоне. Оттуда оно пыталось помочь согражданам (на тот момент это около трех млн. человек) и участникам Сопротивления. Пять лет Германия выкачивала ресурсы из страны: по объему вывезенного сырья и

Институт всеобщей истории РАН. – М.: Наука, 2018. – Т. 6: Мир в XX веке: эпоха глобальных трансформаций: в 2 кн. / отв. ред. А. О. Чубарьян. – Кн. 1. – 690 с.; Norges historie: in 15 bd. / red. K. Mykland. – Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1976–1980; Aschehougs Norges historie: in 12 bd. – Oslo: Aschehoug, 1994–1998 / hovedred. K. Helle; Libæk I.; Sejersted F. The age of social democracy: Norway and Sweden in the twentieth century / I. Libæk, F. Sejersted. – Princeton: Princeton University Press, 2011. – 543 p.

Для изучения поставленного в разделе вопроса ныне многое делается группой историков ИВИ РАН, прежде всего Л. П. Репиной. В коллективной монографии «Событие в истории, памяти и нарративах идентичности» в центре внимания стоят именно проблемы переживания прошлого, памяти и о прошлом (См.: Событие в истории, памяти и нарративах идентичности: сборник статей / под ред. Л. П. Репиной. – М.: Аквилон, 2017. – 400 с. – (Образы истории).

¹ См.: Самотейкин, Е. М. Растоптанный нейтралитет: как и почему Норвегия стала жертвой фашистской агрессии / Е. М. Самотейкин. – М.: Международные отношения, 1971. – С. 54 и сл.

всего остального Норвегия оказалась на четвертом месте после Франции, Нидерландов, Бельгии. Более всего пострадал, фактически был полностью razoren Финнмарк, область на севере страны (за полярным кругом). Германцы не просто вывезли оттуда почти половину материальных ценностей. Они выселили больше половины населения, разрушили дома, дороги, заводы и пр. Погибло также больше половины торгового флота (Прим. 2). Над Киркенесом, одним из главных городов восточного Финнмарка, немецкий флаг появился 17 июня. Еще через месяц – над крепостью Вардехус в городе Вардё, который стал военно-морской базой немцев¹. В августе 1940 г немецкие полицейские стали обыскивать дома коммунистов. В этом же месяце из района начали морем бежать рыбаки. Известно, что среди первых были жители Киберга (западное побережье Варангер-фьорда), коммуны Сёр-Варангер и других мест. Рыбак-антифашист (Улаф Ларсен из Киберга) наладил лодочную связь с СССР. Он, а с начала войны Германии с СССР и другие, приняли решение помогать русским в борьбе против фашистов. Они тайно переправлялись в Финнмарк, собирали сведения о немцах, лично или по радиосвязи их передавали². Эти события тоже отразились в норвежских текстах реквиема. Государственный переворот 25 сентября 1940 г. историки называют «начальным рубежом Сопротивления» (Прим. 3).

В Финнмарке главными формами сопротивления стали вооруженные диверсии, разведывательная работа, позже помощь с продуктами и одеждой русским военнопленным, пригнанным на строительство (их насчитывалось около восьмидесяти тысяч), организация побегов. Партизаны (местные, а также бежавшие в СССР и там подготовленные) вели подрывную работу и устраняли пособников фашистов, фиксировали военные передвижения, сопровождали конвои союзников; по их данным топили немецкие транспорты, бомбили

¹ Йентофт, М. Указ. соч. – С. 58.

² История Норвегии. С. 425. Авторы труда называют имена партизан, награжденных советскими орденами и медалями.

гарнизоны, устраивали диверсии на дорогах¹. Это заставило ставленников Гитлера (Тербовена и Квислинга) взяться за карательные действия. В результате летом 1943 г. была проведена операция «Полуночное солнце», схвачены партизаны Вардё и Киберга, большая часть их групп уничтожена. Эта драматическая история стала одной из главных тем для Соммерро. Киркенес был полностью сожжен. Если привести данные по участию советских военнослужащих в событиях всех лет войны, то более двух тысяч русских, по данным архивов, пало на норвежской земле² (Прим.4).

В 1950–2000-е гг. история партизан Финнмарка в виду их поддержки «Советами», выполнения заданий СССР, оставалась «точкой» общественных разногласий. Во времена «холодной войны» к тем партизанам Финнмарка, кто выжил, власти, а также часть местных жителей относились с подозрением; тем, кто погиб, не оказывалось никаких официальных почестей.

В годы «холодной войны» столкнулись оценки, в целом связанные с помощью Норвегии, оказываемой со стороны западных стран и со стороны СССР, усугубившие «травмы памяти». Они тоже, как кратко отмечалось во введении, еще не изжиты. Только в 1990-е гг. правящий норвежский король Харальд V (р. 1937, король с 1991) сделал первые важные шаги³. В 1992 г. он открыл в Киберге памятник партизанам Финнмарка, сражавшимся с нацистами, призвал покончить со спорами по поводу «разных» партизан и участников Соппротивления⁴.

¹ Некоторые материалы вошли в кн.: Норвежские были. Воспоминания о борьбе против фашизма / Предисл. Г. Фиша; сост. и обраб. М. Искрин. – М.: Международные отношения, 1964. – 303 с.

² См.: История Норвегии. – С. 438.

³ А. Ассман в своей монографии отмечает: «Смена поколения играет важную роль для обновления общественной памяти, особенно значимую для позднейшей проработки травматических или постыдных воспоминаний» (см.: Ассман, А. Указ. соч. – С. 24). Новое поколение создает, в частности, новые формы «публичной мемориальной культуры», которая формируется, по мнению автора, «обычно спустя пятнадцать – тридцать лет после событий травматического или постыдного характера» (см.: Там же).

⁴ Подробнее см.: Ляшова, С. А. Место контекстов в изучении мемориального произведения на примере «Партизанского реквиема» Х. Соммерро / С. А. Ляшова // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник материалов 21 Всерос. науч.-практ. конф.

Однако дискуссия не закончилась, тема не ушла из просторов Интернета и через тридцать лет после королевской речи. Это свидетельствует о том, что ко времени создания «Партизанского реквиема» для деятелей норвежской литературы и искусства, в том числе музыкантов, вопрос оценки Второй мировой войны, партизанского движения, мемориальности оставался в числе остро актуальных¹. В 2000 г. произведение Соммерро исполняли несколько коллективов, в их составе – сводный хор и сводный камерный оркестр музыкантов Северной Норвегии и Мурманска. Заказчиком выступило музыкальное общество «Музыка Финнмарка». Эти факты особым образом высвечивают актуальность сочинения Соммерро.

Обратимся к краткому изложению основных вех творческого пути Хеннинга Соммеро и Рагнара Ольсена. Их научно разработанных биографий пока, насколько можно судить, не появилось. Отчасти сведения можно почерпнуть из современного норвежского Биографического словаря (Norsk biografisk leksikon. Т. 9. 2005)². О композиторе Соммерро есть данные на официальном сайте Норвежского университета науки и технологий (Norwegian University of Science and Technology), где он служит профессором (с 1990 г.), а также в некоторых иных справочных публикациях.

Представим справочно- *хронологически* вехи жизни и творчества Соммерро.

Общая справка

Соммерро родился в Сурнадале на западе Норвегии; в 25 лет стал известным в стране, благодаря песне Vårsøg («В ожидании весны»). Как исполнитель и композитор стал важной фигурой в музыкальной жизни страны.

аспирантов и студентов (Саратов, 18–22 апр. 2022 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 24–38.

¹ Интернет-пространство тоже фиксирует внимание к теме. – См. например: <https://news.rambler.ru/troops/44399788-sudba-rybaka-geroizm-i-tragediya-razvedchiki-norvezhtsy-nesmotrya-na-bolshie-poteri-prodolzhali-peredavat-informatsiyu/>.

² См.: Norsk biografisk leksikon, 2005. Т. 9. NBL2 [Электронный ресурс]. – - Режим доступа: <https://boowiki.info/art/dictionnaires-biographiques/norsk-biografisk-leksikon.html>

Жанровый диапазон его сочинений широк – от песен до камерной и хоровой музыки, произведений для оркестра, музыки для кино и театральной сцены, а также опер и балета.

Гастролировал во многих странах Европы и США. В 1994 г. был художественным руководителем церемонии открытия зимних Паралимпийских игр в Лиллехаммере. Неоднократно получал премии, в том числе престижную награду в области искусства – премию Шпильман. В последние годы много гастролировал и получал заказы на сочинение музыки от США, Франции, России, Словакии, Швеции и Дании.

Хронологические вехи

1952–1969 гг. – детство, школа (Скей, Сурнадаль);

1970–1974–1976 гг. – обучение игре на фортепиано и органе в Консерватории (Тронхейм); органист (с 1974 г.) в церквях д. Стангвик и Тодален;

1976–1977 гг. – стажировка в игре на органе и композиции (Базель, Швейцария, Академия музыки);

1978–1989 гг. – музыкальный руководитель и директор театров Teatret Vårt (Мольде) и Trøndelag Theater (Тронхейм), консультант Норвежского государственного радио.

С 1990 г. – профессор кафедры музыки Норвежского университета науки и технологий, преподает контрапункт, органную импровизацию и композицию (прежде: кафедра Консерватории Тренделага), Тронхейм; с 2000 г. сокращает преподавательскую деятельность ради композиторской.

Как ясно из «Норвежского биографического словаря» и приведенных сведений, большую часть профессиональной жизни Соммерро связан со старинным и широко известным культурным центром Тронхеймом: вначале – как студент, потом – музыкальный директор театра, с 1990-х – как профессор музыки.

Обозначенные вехи показывают, что в творческой биографии Соммерро можно выделить три основных периода, сопряженных друг с другом: время обучения в Норвегии и стажировок в других европейских странах (с начала 1970-х гг.); создание произведений для театра и кино (со второй половины 1970-х гг.);

создание сочинений разного жанра, в том числе, духовных, о знаменитых церковных деятелях и исторических личностях (с начала 1990-х гг.).

Как исполнитель он заявляет о себе после стажировок в Швейцарии и Голландии участием (с 25 лет) в фолк-группе; практически одновременно с этим выступает как композитор и создатель музыки театра и кино. Работает очень интенсивно, имеет более 150 театральных и киноработ. Многие из них, а также сочинения симфонической и камерной музыки отмечены премиями (первая – в 1978 г.; до 2020 г. всего их было шестнадцать; возможно ныне уже больше). Сочинения композитора исполняются в Норвегии, США, Франции, Шотландии, России, Словакии, Швеции, Дании.

Назовем и прокомментируем только основные произведения третьего периода, вышедшие *до реквиема*, имеющие духовный характер и церковную тематику. В 1993 г. Соммерро пишет оперу «Олав Энгельбректссон» (для солистов, смешанного хора, духового оркестра). Ее герой – архиепископ (1480–1538), который служил в главном и самом древнем соборе Тронхейма (Нидарос), где короновали королей. Он отстаивал независимость Норвегии, стал последним главой католической церкви страны, был вынужден бежать из-за Реформации. Напомним еще раз, что композитор Соммерро большую часть жизни связан с Тронхеймом, и мог собрать много материалов об Олаве Энгельбректссоне. Напомним также, что ныне Норвегия – лютеранская страна, собор также стал лютеранским. Для композитора, очевидно, было важно другое; Олав ему был интересен как защитник родины. Культурное общество и власти поддержали Соммерро: с 2009 г. в замке архиепископа недалеко от Тронхейма эта опера исполняется дважды в год. Через четыре года, в 1997 г., после первой появляется вторая духовная опера – «*Jesu siste dager*» («Последние дни Иисуса»). Еще через два года – «Магнификат» для хора мальчиков собора Нидарос (в 1999 г., за год до «Партизанского реквиема»). После «Партизанского реквиема» Соммерро пишет еще ряд сочинений, в том числе – к десяти тысячелетнему юбилею Иерихона (2010) (Прим. 5). Композитор награжден королевским орденом «Командор ордена Святого Олава» (2013), одним из высших, особых знаков отличия. Награда

связана со святым именем одного из королей и крестителей Норвегии в первой трети X в., чьи мощи находятся в соборе Тронхейма.

Справка позволяет заключить, что Соммерро – известная и популярная в стране фигура, при этом он музыкант с большим композиторским опытом, значимую часть которого составляют духовные сочинения.

В «Партизанском реквиеме» Соммерро стремился привлечь внимание *всех* норвежцев к истории партизан, чтобы средствами искусства содействовать «обновлению» памяти о прошлом.

Как увидим, во многом с этими мемориальными задачами оказался связан язык его музыки, все художественные средства сочинения.

Совсем немного сведений мы имеем по поводу *Рагнара Ольсена*, создавшего к «Партизанскому реквиему» тексты на норвежском языке. Его творчество открытые источники тоже делят на три периода:

- 1) вторая половина 1960-х гг. – популярный певец;
- 2) 1970–1980-е гг. – джазовый музыкант и певец, журналист, драматург, переводчик;
- 3) с 1990-х гг. – основатель северо-норвежской музыкальной группы *Voknaaran* (1992)¹, композитор, аранжировщик, автор текстов, исполнитель и интерпретатор. Частый участник джазовых и фольклорных фестивалей. Обладатель многих премий, очень популярен у молодежи. С Соммерро он впервые сотрудничал при создании реквиема (2000), потом участвовал в написании либретто для светской оперы о венецианских событиях эпохи Ренессанса (2012).

В целом, контексты общественной и духовной жизни, «картины мира» норвежцев второй половины XX века, общественные и культурные запросы, мемориальные проблемы, травмы памяти, задачи в связи с этим равным образом известны и композитору Соммерро, и создателю норвежских текстов для реквиема Ольсену – ровесникам, музыкантам, творческим личностям. Их

¹ Многие из песен группы носят политический подтекст и отражают особенности северо-норвежской прибрежной культуры. *Voknaaran* приобрела широкую известность не только в Северной Норвегии, но и в России (Карелия, Санкт-Петербург).

творческое содружество и сходное понимание задач духовного характера в деле укрепления единства нации и ее идентичности дало важный культурный результат: «Партизанский реквием».

1.2 Понятия «контексты», «мемориальность», «новый реквием» в представлениях современных искусствоведов

Изложенный в первом разделе материал показал, что наше диссертационное исследование требует, в качестве научного условия, знания традиционной картины мира норвежцев, событий, обстоятельств их жизни, традиций, истории партизанского движения, характера помощи ему *с разных сторон* – то есть того, что входит в понятие контекста (контекстов). В данном разделе предпринята попытка дать краткую характеристику трактовкам в современной отечественной искусствоведческой литературе понятий, названных в заголовке раздела. К этому подталкивают как расхождения авторов в определениях данных понятий, так и неполнота, разногласия в описании их признаков, усложненных разной по происхождению и многозначной по смыслам терминологией. Главное – на протяжении всей работы художественная жизнь Норвегии будет рассматриваться в историко-культурных и более узких рамках.

Обратимся к характеристике самого широкого из рассматриваемых в данном разделе понятий – термину «контекст». Полное содержательное толкование в терминологических словарях пока не предложено, нет его даже в одном из самых известных, изданном под редакцией А. О. Чубарьяна (ИВИ РАН, 2014, 2016)¹. Наиболее общее определение предложила Т. Ф. Ефремова (2000), указав на два значения – прямое и переносное. Контекст – «1. часть какой-л. записи, литературного или музыкального произведения...» Отрывок текста или речи, необходимый для определения смысла входящего в него слова или фразы.

¹ Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Аквилон, 2014. – (Образы истории). – 576 с.

2. перен. Совокупность различных факторов, необходимых для понимания, объяснения какого-либо явления действительности»¹.

Во втором (переносном) значении это понятие широко используется в научной литературе. «Карта» термина перечисляет более двадцати типов контекстов разного рода. В данной диссертационной работе чаще всего речь идет об историческом, политическом, социальном, культурном музыкальном, светском, религиозном, литературном, жанровом контекстах.

Несколько иной разворот тема контекстов имела в филологической (отчасти философской) литературе XX века. В ней вопрос контекстного (точнее, контекстуального) и параллельно имманентного подходов обсуждался в методологическом плане. Под этими подходами (методами) подразумевались способы анализа материала. В 1920-е гг. одним из первых сформулировал принципы имманентного анализа художественного произведения советский и российский литературовед А. П. Скафтымов². Позже к проблеме имманентного анализа в своих трудах обращались М. Л. Гаспаров³, Ю. М. Лотман⁴. Контекстуальный подход отстаивали М. М. Бахтин⁵ и А. Ф. Лосев⁶. Этот подход в их толковании предполагает *установление* биографических, исторических, литературных, культурных, социальных и других *связей художественного текста* с целью углубленного его понимания.

¹ Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / И. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/> (дата обращения: 15.03.2023).

² Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов; сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов; вступ. ст. В. В. Прозорова. – М.: Высшая школа, 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).

³ Гаспаров, М. Л. Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 2: О стихах. – 504 с.

⁴ Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.

⁵ Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. – Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. / под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. – 800 с.

⁶ Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

Следует указать, что в *литературоведении* и классификации контекстов особое. В частности, В. Н. Топоров¹ и позже Л. В. Чернец² в качестве неотъемлемой составляющей интерпретации текста выделяют контекст восприятия. Как особый его вид Л. Я. Гинзбург обозначает формально-стилевые особенности произведения: «Стиль определяет тот смысловой ключ, в котором читается слово; он выделяет одни его признаки и приглушает другие. Из стилистических систем слова приходят в контекст стихотворения уже с нагрузкой готовых ассоциаций»³.

О насущности синтезирования охарактеризованных методологических подходов вслед за М. М. Бахтиным⁴ и Ю. М. Лотманом⁵ говорит Ю.Н. Чумаков⁶, Ю.Н. Чумаков⁶, предлагая термин «контекстуальная имманентность»: «Контекстуальная имманентность подразумевает неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта. Таким образом, текст имплицитно включает множество ценностей и смыслов, концентрирует их и нагружается ими»⁷.

Современные авторы оценивают теоретические поиски предшественников как очень важное направление в развитии методологии науки. Ю.В. Гуськова пишет, что «разграничение имманентного и контекстуального подходов к изучению художественного текста стало весьма актуальным в литературоведении

¹ Топоров, В. Н. Ахматова и Блок: (К проблеме построения поэтического диалога. «Блоковский текст» Ахматовой) / В. Н. Топоров. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. – 202 p. – (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. – Vol. 5).

² Чернец, Л. В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений / Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1995. – 239 с. – (100 спецкурсов по филологии).

³ Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд. – М.: Интрада, 1997. – С. 157.

⁴ Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / сост. С. Г. Бочаров; подг. текста Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 423 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

⁵ Лотман, Ю. М. Указ. соч.

⁶ Чумаков, Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений / Ю. Н. Чумаков. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 416 с. – (Studia philologica).

⁷ Чумаков, Ю. Н. В сторону лирического сюжета / Ю. Н. Чумаков / под. ред. Е. В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – С. 11–12 – (Studia philologica).

XX века»¹. Другие ученые отмечают направленность имманентного подхода на содержание и структуру произведения, его формальные элементы, их соотношение и функции, а также обращают внимание на особый научный факт: подход не предполагает выхода за рамки текста². Имманентный подход, наряду с другими, как отмечалось во введении, оказался продуктивным для решения задач нашей диссертации при рассмотрении литературной основы реквиема.

В данной работе под понятием «контекст», вслед за Т. Ф. Ефремовой, подразумевается совокупность факторов, позволяющих более глубоко понять и объяснить тексты искусства и историко-биографические обстоятельства творчества их создателей.

Особенно важным для нас оказался широкий историко-хронологический контекст, связанный с выяснением этапов и особенностей развития норвежской нации, норвежской военной истории, духовной музыки, литературы, пластического искусства и мемориальных комплексов. Многое удалось глубже понять через контекст, связанный с картиной мира, представлениями (тематику музыкального или литературного произведения, визуальные материалы, их актуальность для времени, авторские акценты, поведение героев, мотивы их поступков и пр.) Контекстный подход также позволил избежать анахронизмов, перенесения оценок настоящего на прошлое.

В целом, изучение контекстов позволили отчетливо прояснить главные обстоятельства времени оккупации, равно как главный момент времени создания реквиема: для Норвегии и норвежцев Вторая мировая война, вопросы *мемориальности*, «места памяти», «травмы памяти» по-прежнему оставались актуальными, были в центре внимания общества. Особое отражение это нашло в

¹ Гуськова, Ю. В. Имманентный и контекстуальный подходы к литературному произведению (к истории вопроса) / Ю. В. Гуськова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1 (2). – С. 67–73.

² Гузь, Н.А. Имманентный и контекстуальный подходы к художественному тексту в обучении литературе / Н. А. Гузь, В. Г. Федорова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 2 (87). – С. 29–32.

литературе и искусстве Норвегии. Это заключение во многом остается актуальным и для первых десятилетий XXI в.

Обратимся в связи с этим к выяснению смыслов, которые вкладываются в термин «*мемориальность*» в *искусствоведении*, развернув некоторые характеристики введения и предложив свое рабочее определение. Как показало изучение научной литературы, в искусствоведческих (в том числе – музыковедческих) практиках написания статей, диссертаций понятие «мемориальность» с начала XXI в. используется весьма широко. Однако академические словари показали, что пока оно не обрело в русском языке *устоявшегося* словарного определения и четких признаков. Современные «Толковые словари» ограничиваются краткими пояснениями слова «мемориальный»: МЕМОРИАЛЬНЫЙ -ая, -ое. [от лат. *memorialis* – «памятный»]¹; запрос по поводу существительного «мемориальность» остается без ответа, точнее ограничивается указанием, что в словаре «искомое слово отсутствует».

Российские авторы диссертаций о реквиемах специально не занимались понятийным рядом, связанным с мемориальностью. К примеру, Т. С. Андрущак, о диссертации которой (2008) упоминалось во введении, чаще всего без объяснения использует латинское словосочетание «*in memoriam*»; *мемориальность* одной фразой определяется ею как феномен, качество, задаваемое художественному тексту². Нам кажется, что процитированное общее определение имеет право на существование, оно указывает на некую *особость художественного текста*, но автор не раскрывает, в чем именно она состоит.

Т. С. Андрущак мало касалась в диссертации военных реквиемов, отсюда, возможно, и не возникала необходимость развернуто истолковывать фигурирующее в названии труда понятие, которое очень часто связывается именно с памятью о войнах XX века. В любом случае, никаких комментариев,

¹ Словарь русского языка: В 4-х т. [Электронный ресурс] / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; гл. ред. А. П. Евгеньева. – 4-е изд., стер. – М.: Русский язык: Полиграфресурсы, 1999. – Т 1 / под ред. А. П. Евгеньевой, Г. А. Разумниковой. – 702 с. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encyc.htm>.

² Андрущак, Т. С. Мемориальность в отечественной музыке... – С. 3-4, 6 и др.

например, по поводу мемориальности как феномена *военного* реквиема, нас интересующего, в работе нет.

Приведем еще один-два частотных примера использования понятия. В работе С. В. Студенниковой о русском реквиеме, написанной двумя годами позже охарактеризованной выше диссертации, само понятие «мемориальность» фигурирует только один раз и определяется «как *способ* образно-практического осмысления действительности», чуть дальше – «форма воплощения традиции»¹. Оба определения связаны с понятиями, характеризующими художественный язык произведения и его принадлежность к традиции. Дальше автор не раскрывает, что же именно в реквиеме стоит за этими искусствоведческими формулами. В конкретных случаях автор, как и другие, предпочитает привычно говорить о «мемориальном реквиеме», «мемориальном сочинении», «музыкальном мемориале» в смысле произведения «в память»².

Примерно такой же лексический ряд по поводу мемориальности фигурирует в других работах, связанных с русским реквиемом; в некоторых, понятие используется как определение типа (жанра) сочинения.

Авторы, изучавшие современный *западный* реквием, более активно обращаются к понятию «мемориальность», но чаще в конкретных суждениях используют как самодостаточное латинское словосочетание «*in memoriam*» (Н. К. Мохова, 1985; Е. В. Щетинина, 2004; Е. Ю. Андрущенко, 2016). В случае изучения военных реквиемов понятие «мемориальность» относят к большим историческим событиям, повествованию, составляющему вербальную основу произведения (Прим. 6).

Обозначим еще один момент: среди ключевых для понимания содержательной стороны изучаемого реквиема понятий – «места памяти». Этот термин тесно увязывается исследователями с мемориальностью, как узкое с широким. По определениям специалистов, места памяти – «феномены,

¹ Студенникова, С. В. Жанр реквиема в современной отечественной музыке: история, традиции, современность.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Студенникова Светлана Владимировна. – Оренбург, 2010. – С. 13.

² Там же. – С. 14, 17.

находящиеся в коллективной памяти»¹. «Местами памяти» могут стать самые разные «носители» информации и о военном прошлом – от топографических объектов (мест боев, расстрелов, военных операций, церемоний, связанных с победами) до литературы и музыки, которая во времена этого военного прошлого возникала и до сих пор воспринимается как один из «знаков» памяти.

В целом, материал, изложенный по поводу мемориальности, суждения о содержании понятия разноплановы, к единому определению мало сводимы. Однако они позволяют предложить в качестве рабочего варианта широкую и узкую трактовку понятия в рамках искусствоведческих исследований военных реквиемов.

В данной диссертации в широком смысле под мемориальностью понимается особый способ обращения в произведениях искусства и литературы к военному прошлому – не просто к тематике (с антивоенными нравственными, эстетическими посылами), но к художественной задаче ее разработки и образного осмысления средствами искусства с учетом совокупности свидетельств и современных объективных оценок – ради возвращения права на память местам, участникам, заслужившим это ценой жизни, на долг памяти – жертвам, актуализации духовных ценностей нации, обогащения мемориальной культуры в целом. В узком смысле под мемориальностью в нашей работе подразумеваются произведения «в память» событий, дат, героев, жертв, мест.

Обратимся к последнему в данном разделе вопросу о том, каким содержанием наполняется в современной литературе понятие «новый реквием». Это важно для оценок суждений авторов о произведениях данного жанра,

¹ Васильев, А. Г. «Места памяти» / А. Г. Васильев // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Аквилон, 2014. – (Образы истории). – С. 263.

Пониманию времени, способов прочтения мемуарных текстов о войне общих смыслов, приведенных выше понятий, способствует недавно вышедшая работа И. А. Паперно (см.: Паперно, И. А. Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах. Опыт прочтения / И. А. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 320 с. – (Научная библиотека).

позволит более точно выявить, насколько сочинение Соммерро обладает новыми признаками.

Понятие «реквием», в лексический ряд которого встает и определение «новый реквием» в литературе споров не вызывает. Приведем определение современной «Католической энциклопедии»: «Реквием – вступительное песнопение траурной церковной службы, посвященной поминовению усопших», которое начинается со слов «Requiem aeternam dona eis» – «Покой вечный даруй им»¹. (См. также: Н. В. Романовский, 1972; Т. Б. Баранова, 1990²).

Условно все реквиемы чаще всего делятся на ранние литургические (т.е. входившие в церковный служебный обиход до середины XVI в.), канонические (с официально утвержденным Тридентским собором XVI в. набором и числом латинским песнопений); двойного предназначения и паралитургические (концертные) (см. Приложение 1).

Автор «Хорового словаря» Н. В. Романовский в свое время предложил более широкое толкование понятия, имея в виду разные виды сочинений: реквием – «циклическое вокальное или вокально-инструментальное (солисты, хор, оркестр) произведение траурного характера, типа кантаты или оратории <...>»³. Это определение не противоречит общему, оно вводит обозначение некоторых музыкально-жанровых признаков. В нашей диссертации в центре внимания *композиторские концертные реквиемы*⁴.

¹ Москва, Ю. В. Реквием / Ю. В. Москва // Католическая энциклопедия: в 5 т. – Т. 4. – М.: Издательство Францисканцев, 2011. – Стлб. 113. В римском *обряде* реквием – заупокойная месса (*missa pro defunctis, missa defunctorum*), совершается в день Поминовения всех усопших верных (2 ноября), а также в день погребения отдельных лиц, в 3-й, 7-й и 30-й дни после их похорон (в древности – в 9-й и 40-й) и в дни годовщин их смерти (возможно поминовение усопших и в другие дни).

² Баранова, Т. Б. Реквием / Т. Б. Баранова // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 457.

³ Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1972. – С. 92.

⁴ Понятие «композиторский» связывается с появлением многоголосых (полифонических) обработок хоральных составляющих реквиема, первые из которых были созданы в конце XV в.; первые «концертные» реквиемы, не связанные с богослужением, начали создаваться в XIX столетии (среди авторов – Р. Шуман, И. Брамс, А. Дворжак).

Как показало изучение данных, наиболее многочисленными стали концертные реквиемы так называемой «совмещенной» подгруппы – на литургическо-религиозные и светские тексты¹. Именно к этой подгруппе, забегаая немного вперед, заметим, относится ряд антивоенных и мемориальных произведений данного жанра. Среди них – произведения А. Кастальского («Братское поминовение героев», 1916), Б. Бриттена («Военный реквием», 1962), Л. Шлег (Реквием «Помните!», 1982), коллективный «Requiem der Versöhnung» (1995), Х. Соммерро (Партизанский реквием», 2000), А. Чайковского («Русский реквием», 2004), К. Пендерецкого («Польский реквием», 2005)².

Большая часть названных сочинений (из числа написанных до 2000 г.) фигурирует в рассуждениях о реквиеме О. В. Лосевой, названной нами во введении известной московской исследовательницы. Отметим, что речь идет об одной из самых цитируемых и ныне при изучении реквиемов, статье.

О. В. Лосева в рубежные годы Миллениума попыталась дать себе и читателям научно-концептуальный отчет в том, что возникает нового в XX в. в столь сложном каноническом, духовном жанре, как реквием, и где найти точку отсчета этого нового. Исследовательница четко определяет время – наступления «нового этапа в истории реквиема», указывая, как теперь ясно, и первого предшественника будущего сочинения нашего норвежского композитора³. Точнее, она «маркирует» начало этого, «современного» (определение автора

¹ Результаты выборки и сопоставления сочинений, написанных в жанре реквиема, представлены в статье автора диссертации (2021). – См.: Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Соммерро: возможности и первые результаты компаративного анализа / С. А. Ляшова // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник материалов 20 Всерос. науч. конф. с междунар. участием (Саратов, 19–24 апр. 2021 г.). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. – С. 18–26.

² Назовем еще ряд военных реквиемов 1940-х – 1960 гг., о которых авторы ведут речь в связи с выяснением новых черт жанра, литературных «основ»: на канонических латинских текстах написал свой реквием – С. Исландсмуен («Большой реквием», 1936); на строго библейских на национальном (немецком) языке – Р. Мауэрсбергер («Дрезденский реквием», 1947–1948); на свободной (одной) поэтической основе создали произведения Ю. Левитин («Реквием памяти павших героев», 1946), Д. Кабалевский («Реквием памяти жертв фашизма», 1963), М. Вайнберг («Реквием», 1967).

³ Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 165.

статьи) этапа четырьмя сочинениями, первое среди них – «Военный реквием» Б. Бриттена (1962).

В ряд авторов-«шестидесятников» входят также Д. Лигети, И. Стравинский, Б. Цимерман. Автор подчеркивает их «разительную непохожесть», но находит, что всеми композиторами «подхватываются какие-то нити, прочно сплетенные или едва намеченные в прошлом, завязываются новые, каждое из сочинений на что-то отвечает и что-то собой начинает; из сплава старого и нового, переосмысленного, впервые изобретенного возникает та аура, которую и именуют жанровым стилем»¹.

В общей характеристике, как понятно, подчеркивается новизна, начало, ответ на вызов времени, одновременно – творческая связь с традицией, «подхватывание» нитей прошлого. Среди общих же признаков нового реквиема О. В. Лосева называет метафорически «окончательное и бесповоротное осознание себя реквиемом как «художественным жанром», т.е. подчеркивает и этим *новизну*. Автор добавляет к этому признаку еще два-три: устойчивость интереса со стороны представителей «разных творческих направлений, поколений и национальностей», «вознесение» в иерархии жанров «на высшую ступень», «важным творческим рубежом» ряда композиторов². Все названные черты свидетельствуют об очевидной для автора статьи актуальности обращения к духовной, мемориальной тематике уже в 1960-е гг., которая только нарастает по ее наблюдениям, приведенным в статье примерам, относящимся к рубежу веков и тысячелетий, дальше. Автор даже подчеркивает, что предшествующие десятилетия (1930–1950) оказались временем затишья, когда к жанру почти не обращались.

О. В. Лосева на протяжении всей статьи кратко, с отдельными примерами характеризует некоторые конкретные ценностно-эстетические и музыкально-вербальные черты нового в реквиемах второй половины XX века: «колоссальное художественное впечатление», производимое музыкой»; «создание пространства

¹ Там же.

² Там же.

музыкальными средствами», *редкость* «строгих», написанных без нарушения текста и структуры» сочинений, напротив, частотность – «свободных» произведений; структурная подвижность; насыщение знаками; многоязычие; «прослаивание» канонического и светского циклов; важная функция жанра в культуре¹. Изучение «Партизанского реквиема», как показал материал, позволит добавить еще некоторые признаки.

Авторы статей о реквиеме последних лет – Е. Ю. Андрущенко (2016), Е. Н. Опалей (2019), Р. А. Насонов (2021) и др., не артикулируя специально понятие «новый реквием», используют его, указывают на «современные», «авангардные» черты реквиемов второй половины XX – первых десятилетий нового века; их толкования не расходятся с концептуальными наблюдениями О. В. Лосевой. Обратим внимание, что О. В. Петров (2017) считает возможным говорить о «деканонизации жанра», но при этом не затрагивает вопроса о художественном значении «нового реквиема», избегая использования и самого понятия².

В нашей диссертации фигурируют два понятия: «реквием» и «новый реквием». Первый термин нам кажется возможным толковать несколько шире, чем это предложил Н. В. Романовский. Мы понимаем под *реквиемом* циклическое вокальное, вокально-инструментальное (солисты, хор, оркестр, чтец) или инструментальное произведение траурного (мемориального) характера, не исключаяющее признаков *кантаты, оратории, симфонии*.

Понятие «новый реквием» трактуется нами также несколько детальнее, чем у О. В. Лосевой. Если ограничиться новым военным реквиемом, то мы понимаем под ним сочинение второй половины XX в., в котором сохраняется в том или ином виде, совмещениях «литургический каркас» (канонический текст, структура), высокий строй музыки, установка на соединение вечного и

¹ Там же. С. 159–170.

² Петров, О. В. Реквием: пути деканонизации жанра в XX веке / О. В. Петров // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире: Сборник материалов Междунар. науч. конф. (Майкоп, 27–29 сент. 2017 г.) / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2017. – С. 560.

преходящего, удовлетворение тяги людей к высоким этическим идеалам, национальным традициям и местам памяти, поддержка мемориальности в формах внеконфессиональных, не привязанных к литургии. Именно в этом смысле термин и применяется в диссертации.

Подведем краткие итоги разделу. Научные понятия (контекст, мемориальность, новый реквием) и стоящие за ними подходы дают возможность с позиций современного знания и с помощью ряда продуктивных методов выявить особенности мемориального содержания, пластического, музыкального и литературного языка избранных к изучению норвежских материалов и источников. Особенно интересна задача, связанная с исследованием явлений искусства сквозь призму контекстов и мемориальности и на примере «Партизанского реквиема» Соммерро.

1.3 Места памяти и мемориально-пластические знаки послевоенного Финнмарка

Тема Второй мировой войны и движения Сопротивления, мест памяти и их возрождения многие десятилетия актуализируются самой жизнью. Одно из свидетельств: на пороге третьего тысячелетия власти норвежских провинций, в том числе Финнмарка, занялись мемориальными проектами, связанными с наиболее значительными моментами истории страны. В данном разделе предпринята попытка охарактеризовать художественно-содержательные компоненты и пластическую эстетику мемориально-пластических знаков через три примера: знак в прямом смысле (наградную медаль), памятник павшим и мемориальный комплекс. Первые два примера показательны тем, что являют собой самые ранние послевоенные «знаки памяти», равным образом относящиеся ко всей Норвегии, в том числе – Финнмарку. Третий связан конкретно с этой областью, партизанской историей, стремлением исторически обозначить и закрепить в памяти норвежцев на долгие времена подвиги и жертвенность участников Сопротивления. Внимание уделено рассмотрению современного

мемориального комплекса в Киберге (Финнмарк, 1992, 1997, 2000 г.), посвященного партизанам, создававшегося в годы работы Соммерро над реквиемом; предпринята попытка выяснить, как они вписываются в общую картину сохранения мест памяти, мемориальности средствами искусства.

Исследователи давно обозначили монументы-символы, памятники, знаки, связанные со Второй мировой войной, предшествовавшими войнами «памятниками вечной славы». Одной из самых содержательных до сих пор остается монография И.А. Азизяна и И.В. Ивановой, которые вынесли это обозначение в название исследования¹. Авторы охарактеризовали пути поиска новых архитектурных и скульптурных средств выразительности при создании военных памятников, тенденции синтеза; важные наблюдения сделали по поводу комплексов, связанных с местами сражений, концлагерей, мест массового уничтожения людей.

Ученые отмечали, что создание военных памятников связано с «обогащением их содержания и окружающего мемориального пространства документальной информацией, словом, музыкой, светом, цветом, что рождает многоплановые монументальные образы глубокого эмоционального воздействия². Обратим внимание: ученые искусствоведы, связанные с осмыслением монументальных памятников, уже в 1970-е гг. подчеркивали особую роль мемориальности, выделяли тоже как особое «мемориальное пространство», полагали его важнейшим признаком документальность, а эстетической составляющей – музыку, цвет, свет, т.е. «участие» не только скульптурной пластики, и даже не только монументального памятного сооружения как такового, но и средств, «инструментов» других искусств, в первую очередь музыки. Этот концептуальный тезис не потерял актуальности донине. Практически близким на практике к этим характеристикам стало одно из главных норвежских «мест памяти» (Финнмарк).

¹ Азизян, И. А. Указ. соч.

² Там же. – С. 7.

Отметим также монографию В. С. Турчина «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем» (2003)¹. Она интересна главой «Социалистический реализм», дающей представление о важнейших эстетических проблемах монументальных мемориалов на рубеже XX–XXI вв., позволяет приблизиться к пониманию художественного процесса в целом.

Современные авторы обращаются к истории памятников в контексте исторической политики и политики памяти, *memory studies* (П. Нора, М. Хальбвакс, Я. Ассман, А. Ассман, Е. И. Бочарова). Ставятся вопросы о коммеморативных ритуалах, складывающихся вокруг «зон памяти», о способах воздействия на историческую память населения, на формирование национальной идентичности². Важные замечания общего плана содержатся в недавно вышедшей работе коллектива авторов о государственной политике сохранения памятников, которая проливает свет и на особенности их бытования в разных странах и локациях³.

Обратимся к материалу. Самым ранним знаком памяти в Норвегии стала «Медаль Обороны» (Рисунок 1), учрежденная королем Норвегии Хоконом VII 19 сентября 1945 г. Она предназначалась для награждения военных и гражданских лиц, участвовавших в обороне страны, боровшихся с вторжением немецких войск и затем на оккупированных территориях Норвегии в 1940–

¹ Турчин, В. С. «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем»: художники и их концепции, произведения и теории / В. С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 644 с.

² Сенявская Е. С. Историческая память о войнах XX в. как область идейно-политического и психологического противостояния / Е. С. Сенявская, А. С. Сенявский // Отечественная история. – 2007. – № 2. – С. 139–151; – № 3. – С. 107–121. Историческая политика в XXI в.: сборник статей / под ред. А. Миллера, М. Липман. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 648 с. – (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»); Дементьев, И. О. Советские гражданские памятники в культурном ландшафте Калининграда / И. О. Дементьев // Наследие веков. – 2020. – № 3. – С. 40–61; Басс, В. Г. «Величайший и любимейший эпос нашего века»: проекты советских военных монументов 1941–1945 гг. / В. Г. Басс // Новое литературное обозрение. – 2021. – № 1. – С. 62–74; Иванова, О. В. Российские музеи памяти: пути становления и основные этапы развития / О. В. Иванова, Т. Ю. Юренева // Культурное наследие России. – 2021. – № 4 (35). – С. 86–97.

³ Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы / В. В. Бондарь, А. Н. Еремеева, О. Н. Маркова, Т. Ю. Юренева / отв. ред. А. Н. Еремеева; Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. – М.: Институт Наследия, 2022. – 168 с.

1945 гг. Для понимания «Партизанского реквиема» и позиций Соммерро и Ольсена поясним, что вручение этой медали в первые послевоенные годы разделило партизан Финнмарка и остальной Норвегии. Первые (те, кто боролся в Финнмарке) не сразу были признаны как участники движения Сопротивления, испытывали недоверие к себе немалое число лет.

Кратко рассмотрим медаль. Она имеет традиционную круглую форму, диаметр – 33 мм, выполнена из бронзы. Аверс несет на себе государственный герб Норвегии на фоне готической розетки. По окружности надписи: вверху – «9 APRIL 1940», внизу – «8 MAI 1945». На реверсе – композиция из трех флагов: королевского, торгового и вооруженных сил, наложенных на кольцо из судовой цепи. Поверх композиции, в центре медали кольцо с надписью: «DELTAGER I KAMPEN» («За участие в борьбе»).

Медаль решена декоративно. С художественной стороны выразительно выглядит на королевском гербе изображение золотого коронованного льва, который гордо и торжественно держит в передних лапах оружие – серебряную секиру с золотой рукоятью. Все формы и линии напряженные и вместе с тем плавные, округлые. Каждая форма как бы откликается на линию круга медали. Такое выверенное и художественно безупречное изображение не могло не стать результатом долгой исторической работы над образом герба со стороны художников.



Рисунок 1 – Медаль Оборона 1940–1945 (Норвегия)

Авторы сосредоточивают все внимание на образе льва. Как известно, лев в геральдике является традиционным символом силы. Боевой топор – секира – главное орудие и оружие древних норвежцев, равно нужное на суше, в лесу, на корабле, в бою. В данном случае у секиры еще одно предназначение – напоминать о небесном покровителе Норвегии – Олаве Святом. Он сделал много для христианизации Норвегии, был смертельно ранен язычниками именно секирой. По христианской традиции орудие мученичества превращалось в атрибут святого мученика. В гербе короля секира между лапами льва – символ справедливости. Аллегория составлена на понятных элементах, отвечающих назначению медали. Медаль обращает к «местам памяти» прошлого. По словам одного из авторов, «медаль тесно связана с историей и материальной культурой своего народа. В той или иной степени она всегда сохраняет известные национальные традиции»¹. Все эти признаки королевская медаль в себя вобрала.

Важно отметить символы национальной идентичности. Единство короля и веры, справедливость, верность традиции, историческая давность символики, участие в защите страны как честь и слава – все это придает медали особую, по сути, светско-сакральную окраску. В масштабе всей Норвегии заботу о мемориальности взял на себя король, чем сакральная составляющая медали была подчеркнута особо.

По глубине содержания и осмыслению исторических событий, по изобразительной форме медаль можно определить как национальный художественный памятник. В ней нашла отражение тема героики, борьбы норвежского народа за свою свободу. В. П. Головин в связи с этим отмечал: несмотря на «скромные» размеры, любая медаль имеет «общественное предназначение, торжественно-мемориальный характер. <...> Посвященная выдающемуся человеку или историческому событию, медаль призвана навеки сохранить память о них»².

¹ Косарева, А. В. Искусство медали: Книга для учителя. – М: Просвещение, 1982. – 127 с.

² Головин, В. П. Указ. соч. – С. 10.

Партизанам Финнмарка пришлось дожидаться таких медалей почти сорок лет. Но и здесь не была поставлена точка: медали, словно рядовые малоценные административные уведомления, высылали письмами, их получали в отделениях связи. Никаких заслуженных поздравлений, публичного почета, общественного признания за этим еще не стояло. Такая ситуация, как и многое другое, взволновала Соммерро и Ольсена, стала одной из важных причин создания реквиема, отразившего художественно и документально эту тему.

Памятники, связанные по тематике с историей людей и событий Второй мировой войной, в искусствоведении принято разделять на две группы. Это монументы *героям* и памятники погибшим людям, мирным *гражданам*. Для понимания норвежских контекстов рассмотрим памятник норвежцам, погибшим во Второй мировой войне (Рисунки 2, 3). Он интересен тем, что создан к первой «круглой» дате, пятилетию окончания войны, стал самым ранним мемориальным местом с художественно-образным осмыслением истории людей средствами искусства, равно обращен ко всем норвежцам, в том числе гражданам Финнмарка, хотя установлен не там. В его фигурах могли узнать своих близких, увидеть сходство с ними норвежцы всех частей страны.

Памятник поставлен в Олесунне – одном из главных портов Норвегии. Через него, как и через фьорды Финнмарка, пытались бежать от фашистов норвежцы. Многие погибали в море или от рук врагов. Памятник называется обобщенно – «Памяти павших в 1940–1945 гг.». Согласимся с И. А. Азизян и И. В. Ивановой: «Выражение человеческого горя о невозвратимости утрат»¹ отражает трагическую тему; добавим, напоминание о страшных событиях связано с задачей борьбы против их повторения и средствами искусства.

Памятник был создан в 1948 г. норвежским скульптором Финном Эриксенем (1909–1970). Художественно-мемориальное переживание трагедии войны выражено в нем рядом лаконичных, но выразительных средств. Композиции памятника присущи симметрия, строгая субординация частей,

¹ Азизян, И. А. Указ. соч. – С. 24–25.

повторяемость похожих форм. Он поставлен «по диагонали» на юг. Сделан памятник из гранита, его высота 2,5 метра, поставлен на невысоком постаменте с надписью на норвежском языке: «DE FALNE TIL MINNE 1940–1945» (Памяти павших в 1940–1945 гг.).

Перед нами семья: мальчик, его мать, немолодой отец. Участники группы – близкие родственники, отец крепко держит мальчика и его мать за плечи; его жест – именно поддерживающий. Он словно говорит: держитесь, вместе мы переживем горе, мы будем помнить о тех, кого с нами нет, любить их, жить за них. В этом смысле проблема сохранения памяти и передачи знаний о трагических военных переживаниях также перекликается с будущими стихами Ольсена для «Партизанского реквиема» и его мысленным разговором со слушателем о фотоальбоме и непрожитых жизнях (см. главу 2).

Рассмотрим жесты, положения фигур, их идейно-тематическое наполнение. Мальчик опирается на колени матери, ее рука рядом с его рукой, что говорит об их духовном единении. Он серьезен, стоит твердо, его взгляд устремлен вдаль: мальчик как бы обещает павшим, что их подвиги, жертвы не будут забыты, что он вырастет достойным их памяти, годы страха и трудностей не сломали, закалили его. В левую руку мальчика вложен кораблик, словно символ свободной, гордой и честной жизни норвежцев, атрибут мужества, бесстрашия, стойкости, одоления любых трудностей. Его родительница сдержанно, склонив голову (эта поза словно призвана напомнить Марию Святого Семейства), выражает печаль об ушедших близких людях; молодая мать помнит лучшие времена, когда все были молоды, имели планы на будущее. Женщина думает о судьбе сына и о тех, кого отняла у семьи война. Лицо немолодого мужчины тоже печально, но и сурово, он крепок, неколебимо стоит как главная опора, стена за спинами своих близких, любимых, родных людей, знает, что найдет в себе силы поднять на ноги мальчика, поддержать его мать, любит и помнит павших родственников, друзей, соседей.

Перед нами сдержанный, как все скандинавы, глубоко понимающий жизнь, достойно встречающий ее тяготы, мудрый норвежец-рыбак или мастеровой. Такие, как он, бесстрашно помогали участникам Сопротивления, кормили,

укрывали, делились обувью и одеждой, морским снаряжением, помогали отправляться от ран, переправляли в тайные партизанские места – фьорды.

Склоненные головы трех персонажей, их скорбные позы, взгляды подчеркивают единение, духовную связь. По словам Б. Р. Виппера, «наиболее сильного воздействия статуарная группа достигала тогда, когда скульптору удавалось слить несколько фигур как бы в одно пластическое целое и замкнуть его в едином напряжении воли и чувств»¹. Норвежскому автору это удалось.

Скульптор подчеркнул скромное достоинство героев своей группы, изобразив их одетыми в простую, но крепкую и укрывающую от холода и ветров одежду, башмаки, отметив сдержанные, но придающие живость скульптуре, складки юбки женщины. Это впечатление усиливает способность гранита ослаблять контраст света и тени так, что детали как бы «съедаются», а углы становятся несколько неопределенными. Выбор гранита как материала символизирует солидарность, незыблемость чувств и вечность памяти².

В целом, группа «замкнута» в своем внутреннем единстве, фигуры объединены как бы в одно пластическое целое тесным прикосновением друг к другу.

Скульптор передал в, казалось бы, статичных фигурах не прекращающуюся ни на секунду жизнь человеческого тела. В. П. Головин, анализируя состояние покоя в композиции скульптуры, интерпретировал его «не как оцепенение, но как результат только что завершившегося движения и еле заметное начало нового, как мгновенная пауза между ними. Эта пауза вырвана из контекста времени, запечатлена в скульптурной группе и потому может длиться вечно»³.

Скульптор стремится передать чувство вечного горя, страдания, связанного с аллюзией на библейский сюжет. Статуарная группа тем самым поднимается до

¹ Виппер, Б. Р. Указ.соч. – С. 84.

² В глубокой древности камень ассоциировался с почитаемым как божество валуном или обломком скалы, в христианстве он стал символизировать незыблемость этой религии, крепость веры (от слова «камень» происходит имя апостола Петра, любимого ученика Христа) (См.: Головин, В. П. Указ. соч. – С. 59).

³ Там же. – С. 104.

символа: она олицетворяет десятки тысяч норвежских семей, скорбящих о постигшем их страшном горе, причиненном чужаками и варварами. В этом смысле настроение изображенных персонажей близко к настроению героев стихов Ольсена, равно как осмысление исторических событий в «Партизанском реквиеме» происходит сквозь призму библейских аналогий (событий и образов).



Рисунок 2 – Памятник Памяти павшим (фото с первого ракурса)



Рисунок 3 – Памятник Памяти павшим (фото со второго ракурса)

Как полагают названные нами выше И. А. Азизян и И. В. Иванова, «пластическая трактовка идеи скульптора, возможно, восходит к классической композиции «Святого семейства»¹, что, на наш взгляд, свидетельствует о глубоком понимании художником темы и о многосторонности ее пластических решений². Если это так, то идея и задача мемориальности обретает еще более глубокий сакральный оттенок, как это будет через 50 лет и в реквиеме Соммерро. Группу можно назвать святым семейством, если под этим иконографическим образом понимать святость любви к ближним, памяти о них, обещание молить Господа об упокоении их душ и даровании им вечной жизни на небесах.

Важно отметить еще некоторые, в том числе сакральные, моменты, связанные с пространственными решениями. Памятник стоит рядом с главным собором города (Ålesund kirke), как бы продолжая линию его главного фасада. Собор красивый, готического облика, тоже сдержанно-суровый во внешнем виде, из тесаного камня и мрамора. Он был построен на месте старинной церкви, которую унес вместе с большинством зданий города огромный пожар 1904 года. Собор восстановили одним из первых, он красив внутри, с витражами, органом, старинным, уцелевшим в пожаре колоколом. Создается впечатление, что участники скульптурной группы вписаны в соборное пространство. Церковь и памятник включены в общую сакрально-мемориальную зону – круглую площадку. К лицевой стороне памятника ведет лестница. В пространстве этого небольшого соборного парка – аккуратные могилы местных духовных лиц, что также усиливает священность, торжественность и трепетность восприятия, понимание разделения жизни и смерти, вечной связи прошлого и будущего. К памятнику можно отнести мнение Эмиля Антуана Бурделя (1861–1929) о связи

¹ Там же. – С. 100.

² Известный искусствовед В. С. Турчин отмечал, что иконографические и стилистические аналогии можно найти и при рассмотрении многих произведений советского искусства (см.: Турчин, В. С. Указ. соч. – С. 242).

скульптуры с сакральной музыкой: «Согласие всех деталей между собой создает скромными и тихими аккордами великий безмолвный хорал»¹.

Пирамидальное построение памятника, деревья и цветы парка объединяют церковь, небо, природу и людей. Все это позволяет прийти к заключению, что перед нами городское мемориальное пространство, усиливающее и облагораживающее чувства памяти, связи всех, кто в него попадает. Оно также укрепляет национальную идею несломленности духа, отстаивает ценности норвежцев, понимание важности подобных мест памяти для новых поколений – детей, их родителей и дедов.

Можно присоединиться к мнению о том, что общественное звучание скульптурных фигур определяется как художественной выразительностью самих монументов, так и той среды, в которой они «живут» и с которой активно взаимодействуют². Героическое так же, как и скорбное, в истории норвежцев, их борьбы за свободу и независимость страны, укрепляется подобными мемориальными пространствами, воспитывает обостренное понимание национального достоинства, проверенного тяжкими испытаниями.

Наконец, рассмотрим кратко мемориальные комплексы Финнмарка, возникшие незадолго до создания «Партизанского реквиема». Они связаны своей историей с СССР. При оккупации Норвегии Германией в 1940 г. рабочие-социалисты и коммунисты этой области (лесопильного завода в Якобнесе, близ Киркенеса, и других мест Сёр-Варангера), более 100 человек с семьями, бежали в СССР. Из их числа на советской территории, в Мурманской области, формировали отряды Сопротивления. После получения спецподготовки антифашистские группы агентов, в состав которых наряду с норвежцами входили советские солдаты, забрасывались в Восточный Финнмарк. Первая группа (13 человек) была заброшена в августе 1941 г.; ее действия оказались

¹ Цит. по: Головин, В. П. Указ. соч. – С. 98.

На связь композиции скульптуры и композиции музыкальной также указывает Д. Метцер (см.: Metzger, D. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century* / D. Metzger. N. Y.: Cambridge University Press, 2009. – P. 9).

² Азизян, И. А. Указ. соч. – С. 100.

малоуспешными (потери четыре человека); в 1942 г. высадки групп (теперь уже по три человека) продолжились. Сведения о передвижении германских кораблей, войск, действиях немецких властей, передаваемые этими группами, оценивались как актуальные и важные. Летом 1943 г. спецслужбы Германии провели карательные операции: были убиты 18 антифашистов-агентов, 23 жителя-информанта казнены, 30 человек отправлены в концлагеря¹.

Через 50 лет, в 1992 г., новый король страны Харальд V открыл в Киберге памятник норвежским патриотам (Рисунок 6), сражавшимся с нацистами. При открытии он принес бойцам официальные извинения, отметил их вклад, назвав их героями: «<...> многое еще предстоит сделать для того, чтобы внедрить его (*т.е. материал про борьбу партизан Финнмарка – С. Л.*) в школьную систему с тем, чтобы молодежь страны узнала о нем»². На наш взгляд, этот политический шаг фиксирует и мемориальную позицию короля, его стремление восстановить правду о вкладе в дело борьбы участников партизанского движения³.

Речь короля нашла отклик и в России: через пять лет, в сентябре 1997 г., в Киберге рядом с установленным в 1992 г. памятником норвежским патриотам, открытие которого было поводом к речи короля, Мурманск установил Памятный знак в честь советских воинов и норвежских патриотов-участников разведывательных групп, погибших в совместной борьбе с фашизмом; в 2000 г. там же был открыт Музей партизанской славы («Partisanmuseum»), завершивший формирование комплекса.

¹ Восстановить впоследствии в полном объеме подрывную работу не удалось, но она не прерывалась до самого окончания войны. Во времена «холодной войны» норвежские спецслужбы вели наблюдение за бывшими партизанами (так их называли в Норвегии), их семьями, помощниками. Унизительными, как мы видели, оставались и способы признания военно-политической важности действий северных участников Сопротивления.

² Цит. по: Речь короля Харальда V 03.08.1992 г. в Киберге.

На протяжении веков Норвегия была в унии то с Данией, то со Швецией; Харальд стал первым за 567 лет наследным принцем, рожденным не на чужбине, а в той стране, королем которой ему предстояло стать.

³ Важны в речи и слова о школьниках. Стремление властей к передаче социального опыта и исторической памяти именно молодежи не случайно. За ним стоит понимание важности сохранения традиционных ценностей в ориентирах новых поколений, воспитания мемориальной культуры, чтобы не произошло забвения прошлого, с которым современное общество, по мнению П. Рикёра (1913–2005), переживает «особое состояние разрыва».

Рассмотрим комплекс. Памятник норвежским партизанам 1992 г. стал первой частью современного мемориала. Мемориальный ансамбль создан силами двух стран – Норвегии и России. К этому времени в европейских и российских практиках утвердились «разные формы пластической архитектурной и скульптурной выразительности, зависящие от национальных особенностей, традиций, местоположения и материалов памятника, его окружения; кристаллизовались и принципы пространственного взаимодействия мемориала с природой, получило воплощение синтезирование различных форм и видов пластических и непластических искусств, формирующих и развертывающих сложный образ монумента-мемориала в пространстве и времени»¹. Исследователи мемориалов давно пришли к выводу, что при их оценке необходимо учитывать не только и не столько архитектурно-художественную ценность и новаторство, сколько этические, духовно-ценностные, мемориальные моменты.

Начнем с *аналитической характеристики* местности изучаемого пространства Киберга². Прежде всего, мы видим современное вычленение мемориального пространства и непосредственно прилегающей к нему территории в особую зону. Карта местности – космическая съемка (Рисунок 4) и общий план мемориала (Рисунок 5) показывают, что ландшафт в районе деревни ровный. Холмы вдали дугой «обрамляют» зону. Деликатное «окультуривание зоны» заключается в покрытии низким газоном пространства комплекса. Подчеркнутая горизонтальность всей площади создает атмосферу покоя, безвременности. Обрамленность неширокими асфальтированными дорогами с трех сторон и отсутствие какого-либо ограждения со стороны деревни свидетельствуют о развитии идеи внутреннего открытого пространства мемориального комплекса. Одновременно создается духовная и пространственная связь с поселением и современной жизнью.

¹ Азизян, И. В. Указ. соч. – С. 101.

² Координаты расположения комплекса 70.287369, 30.994556 (Королевство Норвегия, г. Киберг).

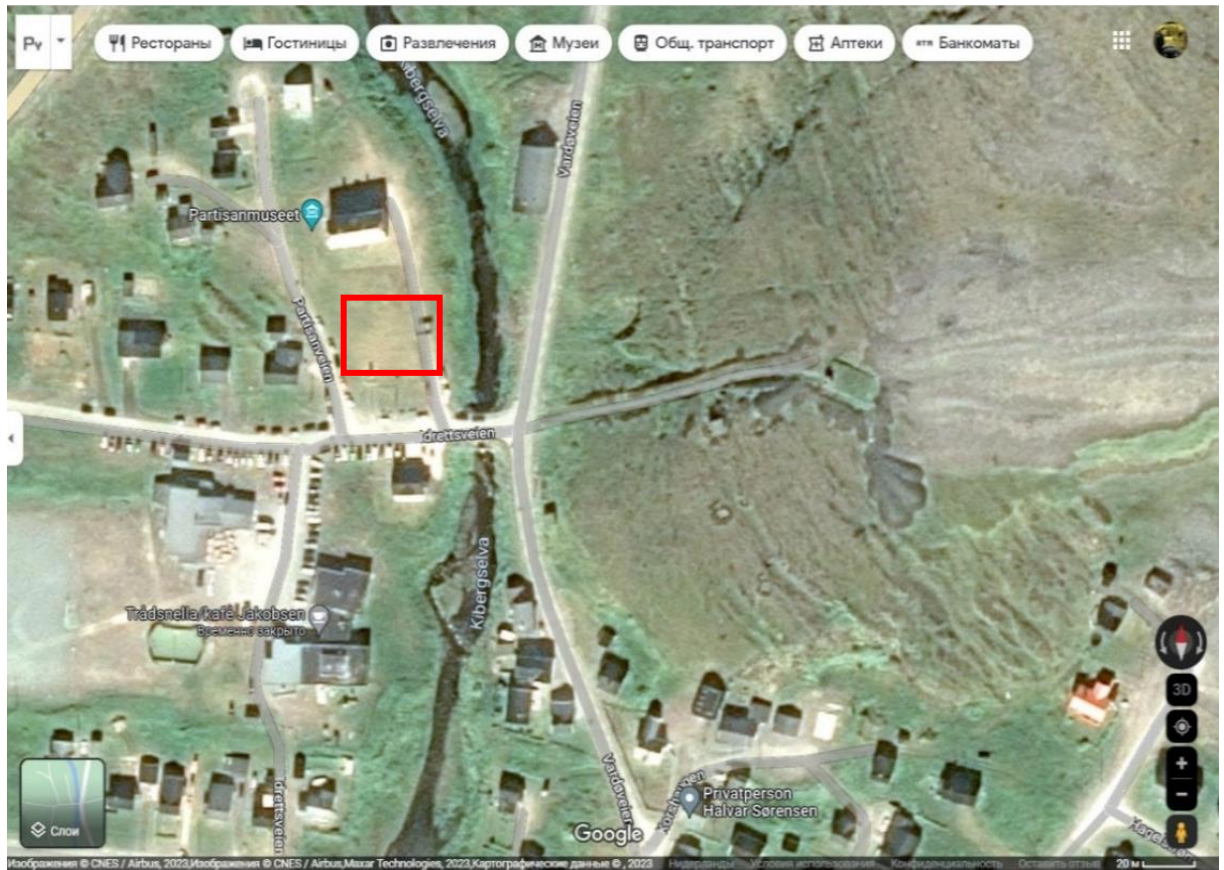


Рисунок 4 – Карта местности с выделенным участком расположения
Мемориального комплекса Киберга



Рисунок 5 – Общий план мемориального комплекса

Входная группа на особую мемориальную территорию оформлена двумя асфальтированными тропинками. По их сторонам расположены флагштоки, в центральной части – малые архитектурные формы (скамьи, клумбы). Тропинка смыкается вдоль невысокого ограждения, образуя П-образный проход. Несимметричной архитектурной доминантой центра становятся два обелиска. Они разных размеров и разного облика, хотя поставлены на одной линии. Ради обозначения их внутренней связи территория, где стоят памятники, огорожена невысоким забором с легкими цепями-связками, бетонным основанием, выкрашенным в белый цвет, как и флагштоки, скамейки. Этим цветом символизируется чистота и высота мемориальности.

План показывает, что два памятника, выполнены в формате монументальной скульптуры. Первый – Памятник патриотам (1992), который король открывал своей проникновенной речью (Рисунок 6). Второй – Памятный знак советским воинам и норвежским патриотам, погибшим в борьбе с фашизмом (1997) (Рисунок 7).

Памятник патриотам имеет форму усеченного обелиска, с основанием в виде постамента, высотой 30 см, шириной и глубиной 60 см. Обелиск монументальный, выполнен из пяти разноразмерных мраморных блоков в соотношении 1:1:2:1:1, расположенных на более широком основании-пьедестале. Имеет выразительный силуэт геометрически правильной формы. Это обеспечивает его динамическое движение вверх.

Выполнен памятник из необработанного белого мрамора с черными вкраплениями. В. П. Головин отмечает «исключительные» скульптурные качества белого мрамора: «мрамор одновременно тверд и нежен, обладает чистотой цвета и теплотой тона. Старение мрамора не портит статую, но даже усиливает порой ее художественный эффект»¹. Текстура неоднородная. Стыки блоков рельефные. Таблички черного цвета, текст на них белый.

¹ Головин, В. П. Указ. соч. – С. 77, 80.

В рамках архитектурного ансамбля он значительно выделяется колористически. Обелиск рассчитан на фиксированную точку зрения с фронтальной стороны, при круговом обходе доступны для обзора только мраморные блоки. Размеры памятника (по визуальной оценке) – 2-2,5 метра в высоту, 40 см в ширину и глубину, с небольшим уменьшением размера к вершине монумента. На центральном блоке установлена стела с датами и именами семнадцати участников партизанского движения. Ниже расположена общая мемориальная надпись: «De ga sitt liv for Norge» («Они отдали свои жизни за Норвегию»).

Визуальный ряд формируется двумя планами: общим архитектурным (на объект можно смотреть издали), и детализированным. Намеченная вертикальность обелиска как бы символизирует идею бессмертия подвига партизан. Размещенные на нем имена и надписи мысленно переносят того, кто пришел к обелиску, в героическое и драматическое военное прошлое – дни, недели, месяцы тайной, опасной, тяжелой работы партизан, их борьбы за родину и ее освобождение. Рельеф органически слит с доминантной формой – обелиском, линии имен и надписей обогащают и раскрывают композицию архитектурного объема – лаконичного пятиярусного памятника. Невысокий постамент, с одной стороны, возносит монумент выше, дальше от зрителя в «сакральную», «героически-возвышенную» реальность¹, с другой – помогает включить объект в пространство мемориальной территории.

В составе ансамбля мы видим на общем плане и памятный знак – стелу советским воинам и норвежским патриотам (1997) (Рисунок 7)².

Второй объект монументального комплекса (1997) имеет метр в высоту, 60 см ширину и 15 см глубину. Основание – гранитный постамент размерами 20*60*20 см. Силуэт выполнен в форме надгробной плиты из черного гранита.

¹ На это свойство постамента указывает В. П. Головин (см.: Головин, В. П. Указ. соч. – С. 34).

² Возведение памятника инициировано Управлением ФСБ России по Мурманской области. Главная идея объекта – увековечение памяти советских воинов и норвежских патриотов – участников диверсионно-разведывательных групп, погибших в совместной борьбе с фашизмом.

Структура кристаллически-крупнозернистая (до 1 см и более). Текстура массивная, однородная. Сочетание природной и обработанной фактур, где куски почти нетронутой поверхности камня соседствуют с отшлифованными участками, создает эффект «незаконченности», напоминает часть скалы, несет в себе нерастраченную энергию камня¹.

Скошенные края гранитной плиты обработаны под рваный камень. борцов, рождает эмоциональное переживание. На лицевой стороне высечены фамилии девяти советских и норвежских героев, павших на территории Норвегии.

Скульптор и зритель учитывают смысловую, символическую наполненность цвета. Цвет материалов призван подчеркнуть эмоциональный строй монументов. Белый, как известно, напоминает о чистоте, черный – трагический цвет траура. Гранитная стела обработана и отполирована только с лицевой стороны (три стороны не обработаны).

Памятник расположен в правой части мемориала, к нему ведет одна из двух тропинок, ровно напротив объекта. Памятник расположен симметрично первому исследуемому объекту. Симметрия напоминает о наследии классицизма, характерного для развития советской архитектуры с 1930-х гг.² Памятник похож на классические военные монументы второй половины прошлого столетия. Заметно советское влияние на формат памятного знака и его исполнение (технология производства, шрифты)³.

Особо отметим: список павших бойцов предваряют слова знаменитого поэта Нурдаля Грига: «Frihet og liv er ett» («Свобода и жизнь – одно») из его поэтического воззвания «17 мая 1940», которое будет рассмотрено в следующей

¹ Е. И. Булычева, характеризуя работы Карин ван Оммерен (Karin van Ommeren; р. 1955), отмечает:

«С гранитом у скульптора ассоциируются величайшие творения культуры, в которых время действительно остановилось: Красная пирамида в Египте, большие индуистские храмы на юге Индии и др.» (см.: Булычева Е.И. Мифопоэтика... – С. 200).

² В пространстве монумент расположен асимметрично, с тяготением в правую сторону. Наличие асимметрии обусловлено тем, что на момент создания памятника пространство не было застроено, здание музея на заднем плане не влияло на общую симметрию пространства.

³ Текст нанесён способом гравировки. Технически она представляет собой удаление полировки в необходимых местах. Получившийся контраст создает визуальный эффект, благодаря которому читаются надписи.

главе. Во время войны фраза стала паролем, а весь текст – гимном движения Сопротивления Норвегии. Символична расположенная внизу памятника советским и норвежским патриотам надпись – «Russland takker dere» («От благодарной России»); изображенные под надписью перекрещенные лавровые ветви – символ равной бессмертной славы, равной судьбы.

Позже, в 2000 г., в одно время с «Партизанским реквиемом», рядом с мемориалом появился Партизанский музей (Partisanmuseum). Он «маркирует» дальнюю линию комплекса. Созвучие названий также символично: средствами разных искусств музыкально, вербально, визуально подчеркивается важность памяти о тех, кто отдал свои силы, жизни борьбе за родину и ее освобождение. В музее рядом с экспонатами расположена своеобразная *стена памяти* – несколько десятков портретов норвежских участников движения Сопротивления.

В музее представлены предметы экипировки партизан, оружие, норвежские плакаты времен войны, фотографии советских и норвежских военнопленных.

Комплекс несет в себе общее мемориальное впечатление как места памяти, «тексты» которого гораздо важнее формы. В совокупности со зданием Музея партизан он являет собою завершенную мемориальную инфраструктуру и при этом не выбивается из общего стилистического решения населенного пункта. Известный архитектор Петер Цумтор¹ (р. 1943), считает важным способ репрезентации *архитектуры* именно через понятие «места»: «Здание определяет место. Оно становится частью окружения, будто говорит: ты меня видишь – я здесь»². Идею сохранения «живой связи» с пространством *скульптуры* как

¹ Заметим, что П. Цумтор стал через несколько лет после создания реквиема и комплекса одним из авторов Мемориала Стейлнесет (Steilneset Memorial) (2011), посвященного памяти жертв ведовских процессов в Финнмарке.

Эта трагическая страница истории Норвегии нашла свое отражение в «Партизанском реквиеме». Мемориал тем самым стал еще одним свидетельством не иссякающей актуальности для норвежцев, Финнмарка мест памяти и важности иных оценок партизанской истории. Вслед за Соммерро авторы прибегли к сравнению казни партизан фашистами со страшными инквизиционными процессами 500-летней давности, расправами над женщинами, «признанными» ведьмами.

² Zumthor, P. Thinking Architecture / P. Zumthor. – Basel; Boston; B.: Birkhauser – Publishers for Architecture, 1999. – P. 17.

признака современного комплекса отмечает также Е. И. Булычева, определяя ее роль «”композиционной и смысловой” оси»¹.

В целом мемориальный комплекс в Киберге выглядит сдержанным, но при этом – торжественным². Скандинавская лаконичность в оформлении в сочетании с советским воплощением оказались в гармонии.

Подведем итоги разделу. Вопрос прочтения памятника, как и любого другого мемориально-культурного «текста», всегда сложен. Скульптурная группа Олесунна создает средствами искусства возможность представить образ норвежцев военного времени, их отношение к войне, выполняет мемориальную задачу в отношении долга памяти. Гранитную стелу 1997 года также можно рассматривать как долг памяти, знак памяти о девяти норвежских и советских партизанах, как мемориальный памятник событий и их мест – партизанского движения на территории Финнмарка.

Памятникам Финнмарка присущи лаконичность, минимализм, ограниченность деталей и форм, видимая простота, некоторая скупость, сдержанность в выражении, скрытая эмоциональность (связанные с менталитетом норвежцев). Важную роль в размещении памятников играет «принцип историзма» – сознание роли пространства и «мест памяти» в формировании художественного образа. Памятники Финнмарка «маркируют» места трагических событий и вводят в смысловой контекст мемориальной зоны списки погибших – как исторический документ по увековечиванию их имен, права на память.

Масштабность мемориальности стала и выражением диалога культур двух стран – России и Норвегии. Как память о Второй мировой войне мемориал выполняет роль «места-наставления», внушая всеми материалами и средствами искусства, что повторения страшной трагедии допустить нельзя. В данном случае

¹ Булычева, Е. И. Указ. соч. – С. 187.

² В начале XX в., по мнению А. И. Хомякова, произошла резкая смена эстетического и функционального отношения к мемориалам. «Сейчас этот архитектурный жанр, – отмечает автор, – проектируется и строится по-другому. На смену эклектике пришли пуристические решения» (см.: Хомяков, А. И. Указ. соч. – С. 2).

искусство особенно отчетливо выполняет свою мемориальную художественную задачу.

Основные выводы по главе

Рассмотрение исторических контекстов, связанных с войной и послевоенной историей, равно как и понятийного аппарата диссертации в его не до конца сформировавшихся смыслах позволило на фактах обрисовать актуальность темы, обозначить насущные вопросы современной науки. Мемориальность, контекст, новый реквием как понятия и явления искусства, культуры в целом позволяют точнее определить главную проблему и задачи исследования, очертить их поле, тематику (вопросы) и необходимость контекстного рассмотрения в сочетании с конкретными методами искусствознания.

Свое применение эти понятия нашли и при рассмотрении материалов второго раздела первой главы работы, связанной с визуальными источниками – прикладными, пластическими, монументальными. Образцы монументальной скульптуры Северной Норвегии, связанные с событиями Второй мировой войны, как показало исследование, были задуманы не столько ради эстетизации среды, обновления языка искусства, сколько ради насыщения ее смыслами, связанными с сохранением памяти, восстановлением исторической справедливости, конкретизацией мемориального ландшафта, актуализации художественной задачи современного осмысления художественными средствами искусства событий, мест, историй людей военного времени.

Доминантными в таком случае становятся мемориальные, общественно значимые категории-критерии, имеющие консолидирующее, национально-этическое значение. Они многократно «проверяются» размещением объектов пространственно-пластических искусств именно в местах исторических событий.

Комплексы, памятники, пространства и места памяти, памятные знаки в их образном осмыслении средствами искусства становятся средствами обогащения мемориальной культуры в целом.

Как показали изученные материалы, первый памятник и комплекс конца XX столетия *объединяет* задача долга памяти и высокого почтения к павшим в борьбе, ставшим жертвами нацистского режима. При этом комплекс показывает, что архитекторы и скульпторы, если воспользоваться определением А. И. Хомякова¹, выбирают пуристские решения: пышный декор сменяют строгие фактуры материалов и конструктивные детализации, многословные шрифтовые композиции из бронзы и камня – скупые даты событий и текстовые «посвящения». Одновременно актуальными для пластического и архитектурно-монументального искусства «формулами» норвежской мемориальной культуры становятся разнотипные (крупные и камерные) комплексы, представляющие через симбиоз объемно-пространственной и ландшафтной архитектуры «места памяти» и события, с ними связанные.

¹ См.: Хомяков, А. И. Указ. соч. – С. 4-5.

ГЛАВА 2. ВЕРБАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «ПАРТИЗАНСКОГО РЕКВИЕМА»

2.1 Тема мемориальности в послевоенной норвежской литературе

Трагические для многих норвежцев события апреля 1940 года, когда в страну вторглись сухопутные, морские, воздушные военные силы фашистов, стали, как показало время, во многом переломным моментом в сознании нации в целом, в «картине мира» норвежской интеллигенции, поэтов и писателей – в особенности.

Норвежская литература середины и второй половины XX в., как и европейская вообще, сложна, многогранна, вмещает в себя широкую палитру направлений – от реализма до постмодернизма и обновленного реализма конца столетия. В данном разделе будут рассмотрены только несколько произведений европейски известных норвежских писателей и поэтов (Н. Грига, С. Хёля, Ю. Боргена), в творчестве которых история и участие в движении Сопротивления составили особо значимую тему. Сочинения многое дают для понимания мемориальности в целом, места в литературе сюжетов о героических жертвенных поступках, с одной стороны, предательстве и коллаборационизме, с другой. Они открывают также значимость «мест памяти», «травм памяти» норвежцев вообще. Литература помогает понять «картину мира» норвежцев, норвежское искусство второй половины XX века, его духовную музыку, в нашем случае – тексты и музыку исследуемого реквиема.

Российские авторы и переводчики, как и ученые других стран, многое сделали для знакомства с норвежской поэзией и литературой этого времени, отчасти предложили и аналитические труды, более всего – общего плана¹.

Среди первых поэтов и журналистов, активных участников Соппротивления был военный корреспондент, погибший при перелете по заданию газеты, писатель, драматург Нурдаль Григ (1902–1943)². Названный во введении сборник стихов Н. Грига «Норвегия в наших сердцах» (1929) делает глубоко понятными традиционные и сформировавшиеся за годы обретения полной политической независимости (первые сорок лет XX века) национальные ценности граждан страны.

Поэт особенно интересен тем, что часто бывал в Финнмарке, любил его, хорошо знал местных людей, писал о них. Не случайно «Утро в Финнмарке», включенное в названный сборник, стало одним из самых известных стихотворений Грига. В нем мы находим восторг перед суровой, но очень любимой автором «матерью» – родной землей:

¹ См.: Мы здесь, пока живем: Норвежская современная проза: антология; пер. с норвеж. / сост. Л. Ульманн. – СПб.: Блиц, 1999. – 444, [2] с. – (Nord-West); По ту сторону фьорда: сборник переводов стихотворений норвежских поэтов; пер. с норвеж. / сост. С. Вольский, В. Шемшученко; предисл. и примеч. А. Ливановой. – СПб.: АНО «Всерусский соборъ», 2005. – 215, [4] с. – (Современная зарубежная поэзия. – Норвегия); Адмони, Г. Норвежская литература / Г. Адмони, Н. И. Крымова, А. А. Китлов // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – Стлб. 330–338; Неустроев, В. П. Литература Скандинавских стран (1870–1970): учебное пособие / В. П. Неустроев. – М.: Высшая школа, 1980. – 279 с.; Адмони, В. Г. Норвежская литература / В. Г. Адмони, Г. Н. Храповицкая // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 249–251; Иностранная литература. – 2005. – № 11 (Норвежский ландшафт. Специальный номер, посвященный 100-летию государственной независимости Норвегии / сост. О. Дробот, А. Нестеров. – 287 с.); Храповицкая, Г. Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США): учебное пособие / Г. Н. Храповицкая. – М.: Academia, 2006. – 288 с.; История всемирной литературы: в 9 [8] т. / гл. ред. Г. П. Бердников, Ю. Б. Виппер / АН СССР [РАН]; Институт мировой литературы им. А. М. Горького – М.: Наука, 1987. – Т. 4 / отв. ред. Ю. Б. Виппер. – 687 с.; – М.: Наука, 1994. – Т. 8 / отв. ред. И. М. Фрадкин. – 848 с.; История Норвегии A History of Norwegian Literature / ed. by H. S. Naess. – Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1993. – 435 p. – (A History of Scandinavian Literatures. – Vol. 2).

² Н. Григ получил образование в Осло, затем учился в Англии. Долгое время он работал журналистом, сотрудничая, в частности, с журналом «Veien frem» (основан в 1936 г., антифашистской направленности). Он многое как журналист успел повидать, посетил Германию, Италию, Англию, бывал в Греции, Китае и в Советском Союзе.

Вот она, наша страна!
 Мерзнущая и ледяная -
 Все же прекрасна она!
 Так на смертельном морозе
 Закоченевшая мать
 К сердцу дитя прижимает,
 Чтобы тепло ему дать!

(Пер. Д. Самойлова)

Какие именно из строк большого стихотворения, цитату из которого мы привели, могли согреть сердца партизан Финнмарка, точно не выяснено, но они, как расскажет через 70 лет в литературном тексте «Партизанского реквиема» поэт Ольсен, пробирались ночью на лодках в ледяных водах моря, прятались в гнетущем холоде и сырости фьордов, гибли ради свободы Родины. Стихи Н. Грига придавали творческие силы авторам «Партизанского реквиема».

По словам писателя-антифашиста Юхана Боргена, этот сборник «вырос из глубин народной жизни» и «освежил патриотические чувства норвежцев. Точнее, заставил их вспомнить о подлинных ценностях, о которых они начали забывать»¹. Иными словами, задачи мемориальности были в глазах Боргена актуальными уже во времена создания стихотворения Грига, т.е. конце 1920-х гг., и сделали особо актуальным обращение к ним сразу после войны. Мнение Ю. Боргена о «подлинных ценностях Норвегии» для понимания мемориальности очень важно: именно ими, судя по произведению, руководствовались не только писатели Сопротивления, но и их потомки, рожденные вскоре после войны – композитор Х. Соммерро и поэт Р. Ольсен.

Для понимания «картины мира» поэтов и писателей времени Н.Грига кратко проанализируем содержание другого, самого знаменитого его стихотворения – «17 мая 1940», посвященного теме свободы и борьбы за независимость:

¹ Борген, Ю. Слова, живущие во времени: Статьи и эссе / Ю. Борген; пер. с норв. / сост. и предисл. Э. Панкратовой; под общ. ред. А. Чеканского. – М.: Радуга, 1988. – 416 с. – (XX век. Писатель и время). – С. 47.

Среди зеленых деревьев
 флагшток над Эйдсволлом наг.,
 Но именно в это время
 свободы мы слышим шаг.
 Песнь на родном наречье
 над нашей страной встает –
 и растет, побеждая,
 злых инородцев гнет.

(пер. Т. Бек) (Прим.7)

Полный анализ текста, контекстов, подтекстов этого стихотворения, первые восьмистишие которого приведено (всего строф восемь) потребовал бы отдельного параграфа, поэтому остановимся только на том, насколько в нем отражены исторический контекст, мемориальность и национальное самосознание.

В контексте истории Норвегии символично само название стихотворения с точной датой. Она знакома каждому норвежцу. 17 мая – День независимости Норвегии (с 1814 г.), большой праздник. Назвать так стихотворение, будучи в отряде сопровождения короля, отбывавшего во временную резиденцию в Лондон, значит, заявить о своем непризнании немецких властей, вызове им, борьбе против оккупантов.

Отметим, что автор говорит везде «мы», то есть от имени всех и обо всех, что можно обозначить как один из знаков национальной идентичности, единства перед лицом общего врага и «рабства». О стране он говорит «наша», о мечтах – «наши», обо всех, живых и мертвых – «норвежцы». Что касается *исторического контекста*, то автор напоминает:

Да, стало не сразу нашим
 чудо этой земли.
 Трудно давалась радость,
 долго силы росли.
 Мы с временем шли не в ногу,
 в обозе бредущая рать,
 те, кто умеет драться,
 могут нас презирать!

Ясно, что автор имеет в виду освобождение Норвегии от чужой власти, которого, мы помним, страна добивалась около шести столетий и сумела сделать это окончательно только с приходом XX века (в 1904 г.). Норвегия перестала идти в «обозе», испытав массу исторических трудностей, отставая от других стран, от времени, с которым «шли не в ногу». Она начала свободно дышать, петь гимн на «родном наречье» (раньше – на официальном шведском), поднимать *свой* флаг в знак свободы и государственности. Поэт перечисляет простые, понятные всем и самые дорогие знаки и символы идентичности: язык, гимн, флаг.

«Нагость» флагштока – в контексте события – подтекстовое заявление о неприятии чужого режима, непокоренности. Приветствовать *своим* флагом чужую власть в Эйсволле в день 17 мая граждане города отказались на все годы оккупации.

Понимание всех норвежцев как *семьи*, где «*каждый погибший – брат*» усиливает осознание единства в старинных родовых понятиях кровности, в клятве «мертвых взять с собою», куда бы не разбросало всех бегство от оккупации или гибель в борьбе против нее: здесь можно узнать давние традиции воинов и мореходов. О единстве и строки по поводу «отделения» от южных (т.е. от частей страны, занятых немцами на момент создания стихотворения) тех, кто ушел на север, еще воюющих и отстаивающих независимость: «бессилие» называется бедой, в которой близких не бросают:

*Но мы обещаем твердо,
что скоро придем сюда.*

Как мощное проявление *самосознания в свободе*, звучат слова, что «свобода и жизнь – одно», подчеркивание этого как *данности*, т.е. как *блага*, дарованному человеку *Творцом* вместе с дыханием. Это прекрасное *ренессансное* заявление – словно актуальное условие жизни; оно возвышает человека и закрепляет понимание врожденного, природного чувства свободы, свойственного скандинавам, у которых не было отношений личной зависимости (крепостного права), закрытого дворянского статуса и пр.

Предельно отчетливо охарактеризована в стихотворении сама власть немцев – «гнет иногородцев», «рабство». По поводу рабства добавлено, что оно душит, «дыхания рвется нить», что жить при таком режиме – тонуть в подводной лодке. Страна моряков рождает красноречивые морские метафоры: новая власть, это ужасная, сконструированная злодеями подводная лодка, концлагерь, обрекающий на гибель, опускающий на дно жизни, загоняющий в ограниченное, опасное, закрытое пространство, попирающий достоинство.

Решительно звучат и призывы бороться за свободу: ее шаг услышан, когда гитлеровцы еще продолжали движение в сторону севера, чтобы оккупировать и его. Он – в непокоренности духа, продемонстрированного Эйдсволлом: *«Так мы не желаем жить»* заявляет от имени нации лирический герой. И констатирует от имени всех: *«...»* нынче мы выступаем за право дышать вольней». Автор стихотворения верит, что

*Норвежцы объединятся
В один из грядущих дней.*

В этом дорога к свободе. Еще и еще раз автор настойчиво подчеркивает, что сила – в едином стремлении нации отвоевать свободу. Да, предвидит поэт, будут жертвы: солдаты *«в снегу кровавом»*, расстрелянные в окопах пулеметами или погубленные огнем минометов; матросы, погибшие вместе со своими кораблями от воздушных бомбардировок, бомб, или мин в море. Они будут помогать, продолжать жить в сердцах, в памяти – *«Мы мертвых возьмем с собою / когда мы придем назад»*.

Эта пронзительная заключительная строка говорит о том, что, по Нурдалю Григу, никто не будет забыт, *Бессмертный полк* пройдет 17 мая на празднике независимости, встанет под флагом Норвегии, дабы удостоверить «покой» оставшихся в живых. Эта строка придает своим твердым обещанием – «когда мы придем назад» – силу и надежду оставшимся под властью режима и услышавшим стихи в первый день их создания. В контексте истории любимого Н. Григом Финнмарка строка может быть прочитана как наказ, в контексте сделанного

Соммерро и Ольсеном – как свидетельство их понимания: наказ важно исполнять и помнить. По сути, уже здесь рождается тема мемориальности.

В стихотворении есть и очень горькая нота, понятная только при «дешифровке» текста.

Страшной городов горящих
невидимая война.
Березы, снег, и землю
покрыла ядом она,
Страхом и подозреньем
веру в сердцах круша...

За строками стоит факт, который нельзя не принимать во внимание: «невидимая война» – это слезки и предательство, которые пришли в страну вместе с оккупацией и активизацией фашистской Норвежской национал-социалистической рабочей партии. Темой предательства наполнена норвежская проза Сопротивления, она остается больной для страны многие десятилетия, о ней поднимают вопрос и Х. Соммерро с Р. Ольсеном. К их времени тема превратилась в травму памяти, одновременно – одну из важных задач мемориальности.

Автор стихов уже в 1940 г. провидит, насколько предательство очернит людей, отравит их души «ядом»; он противопоставляет честные и чистые, как снег или березовая кора, помыслы людей нечистым и тайным действиям. Поэт понимает, что боязнь граждан стать жертвами доносов и предательства отравляет, порождает страх, а страх отравляет веру в грядущую победу свободы и справедливости. Строки об этом придут и в «Партизанский реквием»: в нем гибель партизан (1943) свяжется с предателем, позвонившем в гестапо и выдавшим их.

Беззаветная любовь к родным местам, готовность пожертвовать собой ради них, вера в восстановление свободы противостояли такому страху, как показывают романы 1940–1960 гг., но не могли не тревожить, судя по текстам, героев этих произведений, не заставляя авторов задуматься о феномене предательства

Норвежская литература 1940–1960 гг., которую часто называют литературой Сопротивления, представлена целым рядом авторов, на судьбу и творчество которых так или иначе повлияла Вторая мировая война. Особенный интерес в этом плане представляют романы таких участников движения Сопротивления как Ю. Борген (1902–1979) и С. Хёль (1890–1960).

Как известно, одним из наиболее известных писателей первой половины XX в. стал Юхан Борген, создавший свои первые романы Сопротивления еще в годы войны. Он прочно связан с традицией – общескандинавской и норвежской. В начале оккупации Ю. Борген в газете «Дагбладет» эзоповски рассказывал о происходящем в Европе, выполнял задания руководителей Сопротивления, за что был арестован и посажен в концлагерь Грини на несколько месяцев. Потом в сборнике «По ту сторону норвежской границы» (Стокгольм, 1943) он продолжил тему. В предисловии к этой книге один из составителей, Кнут Хергель, писал: «Пусть норвежский национальный дух, норвежская культура находятся в подполье и изгнаны за пределы родной страны, но они не сломлены, и представители норвежской интеллигенции во весь голос заявляют об этом». В 1943 г., когда в рядах норвежского Сопротивления усилились настроения усталости и сомнений, Ю. Борген выступил с книгой «Это приносит плоды», где доказывал необходимость подпольной борьбы. Он написал также вдохновенную книгу о Нурдале Григе (1944), которого знал. Военная тематика была продолжена в романе «Лета нет и не будет» об оккупации Осло, и романе «Тропа любви» о причинах возникновения фашизма (1947). Во всех романах «вертикальным» мотивом проходит вопрос о необходимости разобраться в «непрошедшем прошлом», его постановка может быть расценена как важная художественная задача, сопряженная с мемориальностью.

Роман второго из названных писателей С. Хёля называется «Моя вина» (1947)¹. Это роман также о Норвегии и норвежцах в годы оккупации страны гитлеровской Германией, о норвежском движении Сопротивления. Роман

¹ Хёль, С. Моя вина / С. Хёль: пер. с норвеж. Е. Суриц, В. Мамоновой / вступ. ст. Е. Горлиной. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 336 с.

появился в печати через считанные недели после завершения писателем, что свидетельствует о его востребованности, о запросе норвежцев на такую литературу, попытках разобраться в недавних драматических событиях и своей позиции в них.

Это было одно из первых художественных произведений в норвежской литературе об оккупации и ее переживании норвежцами. Названием романа («Моя вина») писатель-антифашист хотел показать, что пора задуматься, нет ли и его вины, вины его героев в том, что каждый сотый житель страны принял немцев, сотрудничал тайно или открыто с ними.

Как известно, ставленник немцев Квислинг не остался без соратников в Норвегии; у него была партия, за ним шла молодежная профашистская организация «хирдовцев» (Прим. 8).

Художественные свидетельства Хёля вобрали в себя настроение реальных людей военного времени; они помогают понять героизм партизан Финнмарка. Более того, они помогают понять Р. Ольсена, его художественные способы обращения к теме, т.е. его «пространство мемориальности», равно как отчетливо выраженное через презрение героев норвежских текстов «Партизанского реквиема» к предателям.

Мы слышим в этих вопросах и голос Нурдаля Грига (Прим. 9).

Роман «У подножья Вавилонской башни» (1956) посвящен послевоенной Норвегии, историям четырех друзей (Ергена Бремера, Андерса Дюринга, Енса Тофте, Клауса Тангена) городской интеллигенции, участников Соппротивления¹. Чувство свободы, смелость, решимость, мечты и надежды о «большем»

¹ Хель С. У подножья Вавилонской башни / С. Хель; пер. с норвеж. Т. Величко, В. Мамоновой / вступ ст. М. Кораллова. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 304 с. Герой романа Бремер во время войны возглавил подпольную группу, «чуть не умер под пытками, но никакого не выдал»: его по очереди пытали пятеро немцев, ломая тисками кости. Остальные тоже «работали вместе в подполье», работали долго, «с зимы сорок первого» до лета сорок четвертого. Днем трудились, зарабатывая на хлеб насущный, «по ночам занимались подпольной работой». Им не раз надобилось укрытие, и всегда находились люди, которые их принимали к себе. Рассказ о подпольщиках скуп, конкретен, документален, чем особенно убеждает. «Смертельная опасность подстерегала буквально на каждом шагу», «страх одолевал», когда сидели и ждали, потому что грозила опасность. «А как только начинали действовать, тут уж было не до страхов».

позволяют героям назвать время войны «счастливым»; тема большой радости от веры, что придет день, «когда отступит главное зло» походит через весь роман. Равно как и тема, которая будет через 50 лет вдохновлять Х. Соммерро, что «правда едина и неделима»¹, которая будет отстаиваться мемориально, средствами искусства, как увидим, через особые способы обращения к прошлому.

Тема подпольного единства («вместе работали в подполье»)² в подтексте оборачивается важной темой единства большинства норвежцев в борьбе за возвращение свободы и независимости. В этом можно видеть ценностный для них знак. Его сохранение будут все послевоенные десятилетия отстаивать литература и искусство. Он останется актуальной художественной задачей для Х. Соммерро, определит характер мемориальности его реквиема (Прим. 10).

Обратим внимание еще на одно обстоятельство, важное в связи с темой мемориальности: герои Хёля через десять лет после войны видят, что все как бы забывается теми, кто не участвовал в борьбе прямо; это перекликается с наблюдениями Боргена о 1920-х гг., станет еще яснее для авторов реквиема к концу 1990-х. Приведем только суждение-размышление одного из четверых (35-летнего художника Андерса Дюринга). Он стоял у подъезда, слушал дождь: «Вот также будет капать дождь на наши могилы, а молодые поколения будут тем временем подрастать и повторять наши ошибки, а нас забудут, как прошлогоднюю листву»³.

Здесь не сожаление о краткости жизни, а размышление о памяти, главное — об ошибках, которые происходят из-за забвения. Иными словами, вместе с этими размышлениями вырастает тема памяти, долга памяти. Она встает рядом с темой Сопротивления.

¹ История подпольщиков, героев романа Хеля, драматична, перекликается с реальными историями партизан Финнмарка: главу группы арестовали, еще двое «провалились», но успели бежать в Швецию, при этом Андерс Дюринг — с переломанными немцами пальцами (эти пальцы герои вспоминают несколько раз) примкнул к другой группе и продолжал борьбу до конца войны (см.: Хель С. У подножья... — С. 212, 52).

² Там же. — С. 162.

³ Там же. — С. 143.

Роман становится одним из важных ранних свидетельств мемориальности, художественного закрепления в коллективной памяти одного из грозных испытаний нации (Прим. 11).

Подведем итоги разделу. «17 мая 1940» стало гимном и художественно-гражданским ориентиром всего норвежского движения Сопротивления, а имя автора – одним из главных его символов. Исследование обнаружило, что стихи Нурдаля Грига находят развернутое продолжение в норвежской прозе военных и послевоенных лет. События 1940 года в Норвегии (вторжение немецких войск на территорию страны и затем пятилетняя оккупация) на многие годы дали темы литераторам, отразили позиции, запрос и чувства норвежцев всех общественных групп.

Ю. Борген и С. Хёль, равно как их последователи, видели выход только во всестороннем осмыслении опыта военной оккупации, нравственной ответственности каждого человека, их тревог за судьбу Норвегии и всего послевоенного мира. Документальная убедительность их романов в совокупности с честными размышлениями о сложности послевоенной повседневности их страны, настойчивые призывы к борьбе с фашизмом в любом его проявлении, не менее настойчивые призывы продолжать, сохранять и укреплять, как самую большую ценность, национальную идентичность, единство страны не потеряли своей актуальности всю вторую половину XX в. Н. Григ, Ю. Борген и С. Хёль и их последователи показали себя гуманистами и горячими патриотами страны, как художественными произведениями, так и всей жизнью, участием в движении Сопротивления, любящими ее людей, культуру, природу, глубоко проникнутыми выпавшими на всех испытаниями.

Для исследователя они во многом приоткрыли контексты развития искусства второй половины XX в., в том числе характер ее мемориальности и направление духовных поисков. Тексты Р. Ольсена и их музыкально-драматургическое воплощение Х. Соммерро обнаруживают, что новые художественные устремления этих представителей современного искусства не

нацелены на разрыв с прошлым, национальными ценностями и актуальными общественными вопросами, при этом вполне отвечают духу времени.

Норвежская литература характеризуется художественным отражением и постижением действительности, в том числе – объемной и не потерявшей значимости ныне попыткой философско-этически и социально осмыслить годы жизни при нацистском фашистском режиме, события Второй Мировой войны, движение Сопротивления, послевоенные реалии. Она обозначила и главные задачи мемориальности, поставила вопросы перед искусством и литературой конца XX века.

2.2 Литературная основа сочинения Соммерро: канонические и светские тексты в их содержательных соотношениях

В данном разделе предпринята попытка исследования «Партизанского реквиема» как современного авторского музыкально-художественного сочинения: рассматривается, как авторами решаются задачи мемориальности, в чем этому помогают контексты, каковы структура, тематика, художественные средства норвежского текста, пока никем не исследованного.

Особенно важным кажется вопрос о степени соотнесенности светской литературной основы и жанрово-смысловых особенностей традиционного канонического реквиема, его духовной основы, тематики, текстов, подтекстов¹, т.е. в целом, с литературной стороны, ставится задача выявить, насколько заявляют о себе признаки «нового реквиема».

Среди этих признаков О. В. Лосева особо обозначала подвижность структуры. Рассмотрим, какова структура сочинения Соммерро. «Партизанский

¹ В основу раздела легла статья автора диссертации (2020). – См.: Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Соммерро как художественный способ осмысления Второй мировой войны: традиционное и современное / С. А. Ляшова // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (Саратов, 14–15 мая 2020 г.). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – С. 170–180.

Подстрочный перевод норвежских текстов – С. В. Петрова.

реквием» – семичастное произведение, в котором совмещены канонические латинские и современные тексты на норвежском языке (Bokmål)¹. Язык и названия частей *соответствуют* традиционной латыни и структуре католической заупокойной мессы («Requiem», «Dies irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei»). Здесь Соммерро следует канону, апеллирует к вечному (бессобытийному).

При этом, однако, структура «задвигается»: за каждой латинской частью закреплены светские тексты, написанные Рагнаром Ольсеном, напомним, специально для этого сочинения: «Поморы» (Pomorene), «Бегство на другую сторону фьорда (25 сентября 1940 г.)» (Flukten over fjorden (25 september 1940)), «Крепость Финнмарк» (Festung Finnmark), «Партизан» (Partizan), «Партизанский край» (Partisanlandet), «Предатель» (Angiveren), «Разгром» (Opprulling), «Последнее письмо первого из приговоренных к казни» (Det siste brev fra den forste dodsdomte), «Павшие» (De som dode), «Охота на ведьм» (Heksejakt).

Ради первичной систематизации и наглядного представления чередования текстов мы свели материал в сравнительную таблицу (Таблица 1). Структурное соотношение частей традиционной католической мессы (реквиема) и текстов «Партизанского реквиема». Традиционные католические структурные компоненты условно обозначены как *части*, компоненты в сочинении Соммерро – как *разделы*, выделены *жирным курсивом*. И те, и другие вбирают в себя более узкие содержательные единицы – *молитвы*.

Крайний правый столбец – названия норвежских текстов; они соотнесены с местом их размещения в *разделах*.

Таблица позволяет сделать некоторые важные наблюдения. Она показывает, что в драматургии произведения *остаются все* традиционные молитвы ординария и проприя заупокойной мессы². Это основные четыре *отдела* мессы:

¹ Bokmål (буквально «книжный язык») – официальный письменный стандарт норвежского языка. Букмол является предпочтительным письменным стандартом для 85–90% населения Норвегии.

² Это отличает реквием Соммерро от других образцов этого жанра XX века. Так, например, Г. Канчели в реквиеме «Стикс» (1999) экспериментируя с текстовой основой строит текст по

Служба Слова, Евхаристия, Канон, Причастие. (В них проходят действия от подготовительного процесса к причастию через исповедание, собственно, к самому евхаристическому таинству). Присутствуют также три *части* католического ординария («Kyrie eleison», «Sanctus», «Agnus Dei»).

Таблица 1 – Структурное соотношение частей традиционной католической мессы и текстов «Партизанского реквиема»

Отделы мессы	Структура католической мессы (части и молитвы)	Структура «Партизанского реквиема» (разделы и молитвы)	Норвежские тексты «Партизанского реквиема»
I Служба Слова	Introitus «Requiem aeternam» (II)	Раздел «Requiem» - «Requiem aeternam» -«Kyrie eleison» -«Requiem aeternam»	«Поморы» «Бегство на другую сторону фьорда»
	1.«Kyrie eleison» (O)		
	«Tractus» (II)		
	Sequentia (II) -«Dies irae» -«Tuba mirum» -«ReX tremendae» -«Recordare» -«Confutatis» -«Lacrimosa»	Раздел «Dies irae» -«Dies irae» -«Tuba mirum» -«ReX tremendae»	«Крепость Финнмарк»
		Раздел «Recordare» -«Recordare» -«Confutatis»	«Партизан» «Партизанский край»
		Раздел «Lacrimosa» -«Lacrimosa»	«Предатель»
II Евхаристия	Offertorium (II) «Domine Jesu» «Hostias»	Раздел «Offertorium» -«Domine Jesu» -«Hostias»	«Разгром» «Последнее письмо первого из приговоренных к казни»
III Канон	Praefacio		«Павшие»

принципу монтажа, который характеризуется дробностью, наличием неких синтаксически замкнутых отрывков фраз, взаимная связь которых устанавливается не грамматически, а благодаря семантическим свойствам (см.: Денисова, З. М. Особенности претворения... – С. 446–450).

	2. «Sanctus» (O) «Benedictus» (O)	<i>Раздел «Sanctus»</i> -«Sanctus» -«Benedictus»	«Охота на ведьм»
IV Причастие	3. «Agnus Dei» (O)	<i>Раздел «Agnus Dei»</i> -«Agnus Dei» -«LuX aeterna» -«Libera me» -«In paradisum» -«Requiem aeternam»	
	Communio «LuX aeterna» (II)		
	Респонсорий «Libera me» (II)		
	Антифон «In Paradisum» (II)		

Правый столбец показывает, что композитор и его соавтор вводят объемные литературно-текстовые вставки на норвежском языке. Они, как видно по названиям, не отражают ритуала, не дополняют его в традиционном смысле, а «вбрасывают» в три первых отдела мессы факты и свидетельства «событийного времени» (определение Ф. Броделя)¹ – истории партизанского движения на Севере Норвегии в годы Второй мировой войны и отношения государственных властей к нему во времена холодной войны.

Исследователи (О. В. Лосева, В. О. Петров) в статьях по поводу новацией современных реквиемов, отмечают «многоязычие» (привлечение текстов на разных языках) как весьма частого для духовных сочинений второй половины XX столетия явления². В их список можно включить по этому признаку и «Партизанский реквием». (Художественные функции «двуязычия» мы рассмотрим дальше).

Попытаемся выявить, насколько соотносимы тексты, имеет ли место какое-то «взаимодействие» между текстами христианских молитв и текстами светского характера на национальном языке (связанного с реалиями истории Соппротивления, партизанского движения и судьбой партизан). Это требует

¹ Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв.: в 3 т. / Ф. Бродель. – М.: Прогресс, 1992. – Т. 3: Время мира; пер. с фр. Л. Е. Куббеля / вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. – 680 с.

² См.: Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 155–174; Петров, О. В. Указ. соч. – С. 548–565.

анализа норвежских текстов с точки зрения тематики (сюжетной канвы), роли автора, приемов художественной выразительности.

Сюжетная канва светской части произведения – обрисованная в главе первой история партизанского движения на Севере Норвегии и отношение в стране к партизанам в годы «холодной войны» – построена на сочетании материалов разного рода. Они отчасти «просвечивают» сквозь *названия* норвежских текстов: хронико-документальных, военно-политических (даты, имена, события, ситуации), природно-географических (названия рек, фьордов), топонимических, (упоминания о разных поселениях, городах, местностях), фольклорных, семейно-бытовых и гендерно-поведенческих реалий и «мест памяти» (фотографии, привычки молодости, традиции семьи, соседства), а также исторических и мифологических (легендарных).

Автор во всех текстах выступает в образе рассказчика, который ведет напряженный и взволнованный диалог с читателем-слушателем, комментирует происходящее, выражает свое отношение к действию. Вместе с тем автор являет собой и носителя памяти о трагических событиях прошлого. Авторская позиция обозначается в каждом норвежском тексте и напрямую связана с темой каждого из них.

Темы текстов:

1) Историческое («Поморы») и военное прошлое («Бегство на другую сторону фьорда», «Крепость Финнмарк», «Партизан», «Предатель», «Разгром», «Охота на ведьм»).

2) Осмысление связи времен («Поморы», «Партизанский край», «Охота за ведьмами»).

3) Жертвенный подвиг, страдания («Поморы», «Бегство на другую сторону фьорда», «Партизан», «Партизанский край», «Предатель», «Разгром», «Последнее письмо первого из приговоренных к казни», «Павшие», «Охота на ведьм»).

4) Боль норвежского защитника свободы и независимости, гражданина за судьбу своей Родины («Последнее письмо первого из приговоренных к казни», «Охота на ведьм»). (Роль автора как носителя памяти).

Тема жертвенного подвига и страданий партизан в годы Второй мировой и затем горькой обиды во времена «холодной войны» проходит сквозь все норвежские тексты. Как будет показано в третьей главе, ее подчеркивают также специфические музыкальные средства. Одни связаны с инструментальным сопровождением (барабанная дробь, органные пункты струнных, мерное биение колокола), другие – с остановкой музыкального развития.

Композиция текстов опирается на хроникальную последовательность, которая отражает историческую достоверность большинства норвежских текстов. Так, тексты «Бегство», «Партизан», «Разгром», «Охота на ведьм» содержат *специальную, профессиональную лексику* (узкое употребление слов): *utra* (баркасы), *Bolinder* (шведский двигатель), *slagskip* (линкоры), *ubata skiult* (подводные лодки), *transportskip* (транспортный корабль) и *фактологические данные* (цифры, маршрут пути): *Fartoy pa 6000 tonn losser bensin og kull i Vardo* (Судно в 6 000 тонн грузится бензином и углем в Вардё), *2000 tyske soldater i Vardo* (2000 немецких солдат в Вардё), *russisk fly skutt ned ved Nessby* (русский самолет сбит у Несбю), *Storre militaertransport inn pa friskerhalvoya gjennom Finland* (крупный военный транспорт движется на полуостров Рыбачий через Финляндию), *18 partiana drept i apen kamp. 4 tok sitt eget liv. 23 nordmenn henretta. Et 30-talls sendt pa tukthus* (18 партизан погибли в открытом бою. 4 покончили с собой. 23 норвежца казнены. Около 30 отправлены в тюрьмы), *femogforti meldte sae tel kamp, sotten av dem overlevde krigen* (сорок пять добровольцев встали на борьбу, семнадцать пережили войну).

Короткие, словно военные сводки, тексты о событиях на Крайнем Севере конкретны, точны, как показало нам изучение исторических контекстов и их анализ в современной литературе. Точки, словно Азбука Морзе, усиливают впечатление напряжения и тревоги.

Конкретизируют «места памяти» присутствующие практически в каждом тексте *топонимы* и *гидронимы* *Vardo, Vadso, Ekkeroy og Kiberg* (Вардё, Ватсе, Эккерэй и Киберг), *Litza* (*река* Лица), *Fiskerhalvoya* (*полуостров* Рыбачий) и др. Многие из них в новом веке превратились в мемориальные зоны, «знаки» памяти.

Важным художественным приемом, сразу вводящим слушателя в обстановку военного действия, становятся *назывные предложения*: Det e host. Det e natt. Det e taka. D'e krig (Осень. Ночь. Туман. Война) (Бегство), Aksjon «Mittennachtsonne». Et ragnarokk i feskevaeran: Nadelaus opprulling. Arrestasjona (Акция «Полуденное солнце». Все вверх дном в поселке: Беспощадный разгром. Аресты) (Разгром). Текст «Предатель» содержит короткое предложение с перечислением существительных в виде однородных подлежащих с отрицательной коннотацией по отношению к клятвопреступнику: Men i vannet e det rovdyr parasitta forurensing (Но в воде есть хищники, паразиты, загрязнение).

Важную роль в эмоциональном восприятии фактов партизанского движения в Норвегии играют изобразительно-выразительные средства текста. Остановимся на характеристике некоторых авторских приемов. Отрицательную оценку по отношению к фашистским захватчикам содержат *эпитеты* в текстах «Крепость Финнмарк», «Партизан»: *hissige hakekors* (*хищные свастики*), *fienden si festning* (*вражеская крепость*), *lommekjent i nazi-borden* (*нацистская лоция*). Добавим, что в тексте «Последнее письмо первого из приговоренных к казни» эту же функцию выполняют *отрицательно заряженные слова* *hyenine* (гиены) и *barbareran* (варвары). Эпитеты в текстах «Партизан» и «Партизанский край» помогают ярко обрисовать картины норвежской природы, сделать их зримыми, осязаемыми – *vinternatta* (*зимний мрак*), *lange sletten* (*длинные плоскогорья*), *sykvasse sagblar* (*острые зубцы гор*) и др. Особенно выразительны в этом отношении цветочные и тактильно-температурные эпитеты, с помощью которых автор подчеркивает суровость северного климата, условий проживания партизан – *kvite torra* (*белые гребни волн*), *grasteinsfjellet* (*серый камень гор*), *isbelagte hulevegga* (*пещеры с обледеневшими сводами*).

Одна из особенностей норвежских текстов изучаемого сочинения – воспроизведение интонаций живой бытовой речи¹. Эффекта разговорной речи и

¹ Норвежцы называют Рагнара Ольсена «мастером повседневной поэзии» и считают, что ему «удается создавать поэзию из простого повседневного языка. *Ego* (курсив наш. – С.Л.) рифмы столь же элегантны, сколь и просты».

яркой образности автор добивается при помощи *метафор* – Partisanan e her Graev seg ned i grasteinsfjellet (партизаны здесь *зарылись* в серый камень гор), ligg slagskip (*залегли* линкоры), og tyskeran trale Varangerhalvoya (и немцы *прочесывают* полуостров Варангер). Одновременно перед нами словно вырастает устная история далеких событий.

Усиливают эмоциональность авторского высказывания острые *риторические вопросы* от лица тех, кто испытал войну: «Что знают орлы о войне, о людях, вынужденных бежать?» («Бегство на другую сторону фьорда»), «Неужели они не заслужили хотя бы примечания в последнем издании «Истории Норвегии?» («Павшие»). Прием умолчания позволяет читателю-слушателю додумать самостоятельно то, что не сказано, скрыто: «у лесных братьев есть хотя бы деревья...»¹ («Партизанский край»).

Такая форма общения писателя с читателем-слушателем заставляет более глубоко и внимательно задумываться над услышанными при исполнении реквиема строками. Изучение контекста позволяет понять, что риторика критически обращена и в сторону создателей новейшей «Истории Норвегии», появившейся в конце XX в., в реалиях страны – и к властям, потому что книжное дело в ней и труды такого уровня поддерживаются государственными издательскими программами, а тысяча экземпляров рассылается по библиотекам.

Ярким художественным приемом, делающим образы текста рельефнее, становится использование *усеченных, неполных предложений и инфинитивных конструкций*. Первые в данном случае имитируют отрывистую речь, выражающую крайнюю степень взволнованности: Kommunista. Overvaka. Registrert og jaga (Коммунисты. За ними следят. Регистрируют и преследуют)

¹ «Gutta på skauen» (буквально – «Мальчики в лесу»), не имеет отношения к «Лесным братьям». Это определение впервые использовали для молодых норвежцев, которые ушли в леса во времена немецкой оккупации. Они сделали это, чтобы избежать законов о принудительном труде, введенных в то время NS (Nasjonal Samling / Норвежско-нацистская партия). В лесах «Milorg» («Милорг»), норвежская организация Сопротивления, под командованием министерства обороны Норвегии, которое находилось в Лондоне, обучала молодых людей обращению с огнестрельным оружием и диверсионным действиям. «Gutta på skauen» также используется как общий термин для обозначения движения Сопротивления Норвегии.

(«Бегство на другую сторону фьорда (25 сентября 1940 г.)»); вторые – военные приказы, указания, распоряжения, сводки: Dromme, slite, overleve. Vake over vinternatta. Tikke meldinga te Murmansk. Fore krig med morsenokkel (Мечтать, трудиться и выжить. Следить в зимнем мраке, отбить донесение в Мурманск. Вести войну морзянкой)¹ («Партизан»).

Важное значение приобретают изобразительно-выразительные средства (средства стилистического синтаксиса), придающие тексту черты публицистического стиля. Помимо рассмотренных вопросно-ответных ходов, обнаруживаются *повторы* («I ulike bata pa samme hav <...> Pa samme hav i samme bat» (В разных лодках в одном море <...> В том же море, в той же лодке) («Поморы»), «Ta bilde pa trevdearsdagen <...> Ta bilde pa 70-arsdagen» (Сфотографироваться в тридцать лет <...> Сфотографироваться в семьдесят) («Павшие»)), *параллелизм построения* («Bildan som aldri blei tatt / Livan som aldri blei levd» (Фотографии, которые не были сделаны / Жизни, которые не были прожиты) («Павшие»)), *лозунг* (««Midnattsfolket» innrullert i Sovjets tjeneste!» («Полночный народ» на службе у Советов!» («Охота на ведьм»)). Известно, что публицистический стиль, который применяется для воздействия на людей через средства массовой информации активно служил газетам и журналам, листовкам и воззваниям в военное время.

Стилистическими средствами авторы стремятся, с одной стороны – отразить хроникальность, документальность, историчность событий, «привязать» их «к месту», погрузить слушателя в атмосферу суровых военных действий, передать «образ времени» и особенности менталитета жителей Финнмарка. С другой – выразить свою позицию, отношение к теме, героям, событиям, явить свой способ обращения через текст к военному прошлому, то есть свою мемориальность.

Рассмотрение норвежской литературной составляющей позволяет перейти к одному из самых сложных вопросов диссертации – о соотношении латинских и

¹ Попутно заметим, что использование усеченных и инфинитивных конструкций наряду с динамичным чередованием сцен и словами лексико-семантической группы Кино, дают основание ставить вопрос о литературной кинематографичности. Однако он требует отдельного исследования.

норвежских текстов. Начнем рассмотрение с первого текста – «Поморы» (см. норвежские тексты здесь и далее в сносках)¹. Он следует после заключительных слов *входного* антифона: «exaudi orationem meam /ad te omnis caro veniet» (услышь мою молитву /всякая плоть придет к тебе). Авторы тем самым затекстово указывают на то, что «kystfolk» (жители побережья), «midnattsol-riket» (царства полуночного солнца) – те, которые *предстанут* пред Богом и будут судимы. Представшие перед Господом поморы могут надеяться, что Он услышит молитву каждого, простит житейские прегрешения и спасет души их, наградит вечной жизнью в царствии небесном.

Часть «Dies irae» («День гнева») написана на ставший каноническим текст Фомы Челанского (ок. 1190 – ок. 1260). Первые строки средневековой секвенции «Dies irae» несут тяжелую и страшную весть о неумолимо приближающемся Суде Божьем (см. сноску)². Ее апокалипсическим смыслом в «Партизанском реквиеме»

¹ Omgjedd av isodet lengst oppa kloden la midnattsol-riket. Kjent og berykta blant opplyste laerde for Morket og kulden. Likevel bra nok tel skattleggin, plyndring og kolonisering. Grensa mot ost og mot vest kunne stenge de urgamle stian. Men kystfolk har baten og havet! -moja pa tvoja, sa dem – «mitt og ditt»-og mottes i akketida; Trossa monopolet, tuska med saltfisk og korn: Russer, nordmann, pomor, kystboer-Knytta band av eldgamle trada. Og dem holdt Forr fattigfolk I ulike bata Pa samme hav. Blei naboen bolsjevik Sa va bolsjeviken nabo. Med samme drom om frihet Pa samme hav I samme bat.

(Среди ледяной пустыни на верхушке земли лежит царство полуночного солнца. Печально известное ученым умам своим холодом и мраком. И все же подверженное обложению данью, грабежам и колонизации. Западные и восточные границы перегораживали древний путь. Но у жителей побережья есть море и лодки! Моя-по-твоя, так он говорили – «митт ог дитт» – и встречались на промысле: бросить вызов винной монополии, обменять соленую рыбу на зерно: русский, норвежец, помор, житель побережья завязывали ячеи на древней торговле. И их хранили бедняки в разных лодках в одном море. Если стал сосед большевиком, о нем говорили «сосед большевик». С той же мечтой о свободе, в том же море, в той же лодке).

² Dies irae, dies illa /solvet saeculum in favilla /teste David cum Sibylla / Quantus tremor est futurus /quando judeX est venturus /cuncta stricte discussurus / Tuba mirum spargens sonum /Per sepulcra regionum, /Coget omnes ante thronum. /Mors stupebit et natura /Cum resurget creatura /judicanti responsura / Liber scriptus proferetur/ in quo totum continetur /unde mundus judicetur / JudeX ergo cum sedebit /quidquid latet apparebit /nil inultum remanebit / Quid sum miser tunc dicturus /quem patronum rogaturus /cum viX justus sit securus? / ReX tremendae majestatis, /qui salvandos salvas gratis, /salva me, fons pietatis.

(День гнева, тот день / повергнет мир во прах, / Как свидетельствуют Давид и Сивилла. / О, как всё вздрогнет, когда придёт Судия, / Который всё строго рассудит. / Поразительный зов трубы разнесётся повсюду в мире в могилах, / Каждого призывая к престолу. / Застынут в изумлении смерть и природа, /Когда восстанет творение, отвечая Судящему. /Будет прочитана книга, в которой записано всё, / По ней мир будет судим. / Итак, когда Судия воссядет, / Все сокрытое станет явным: / Никто не останется без наказания. / Что тогда скажу я, несчастный, /

соответствует смысл текста «Крепость Финнмарк».¹ Текст повествует о немецкой оккупации и начале военных действий на территории Норвегии, в Финнмарке: «Krigen e kommen og tyskeran forme ei festning av Finnmark» (Пришла война, и немцы превращают Финнмарк в крепость), «Bombefly lette fra Svartnes og ramme konvojan tel Murmansk» (В Свартнесе взлетают бомбардировщики и обстреливают Мурманские караваны), «Kirkenes: festung og oppmarsj-omrade forr fronten ved Litza» (Киркенес: крепость и сборный пункт перед броском на фронт у реки Лица).

Текст следующего раздела – молитвы «Recordare» содержит важные для понимания логики размещения в сочетании с ним норвежских текстов строки: «Recordare, Jesu pie, / Quod sum causa tuae viae / Ne me perdas illa die» (Вспомни, Иисусе милосердный, / Что из-за меня Ты пришел в мир / Да не будет этот *тяжкий труд* напрасным), «Redemisti cruce passus/ Tantus labor non sit cassus» (*Своим страданием* на кресте Ты спас меня / *Да не будет жертва напрасной*). Молитву сопровождают норвежские тексты «Партизан»² и «Партизанский край».¹

Кого попрошу в защитники, когда нет справедливости? /Царь устрашающего величия, /Который милостиво спасает всех. / Спаси меня, источник милосердия).

¹ Krigen e kommen og tyskeran forme ei festning av Finnmark Vadso og Kirkenes, Vardo og Kiberg blir fort og fortlegning. Bombefly lette fra Svartnes og ramme konvojan tel Murmansk. Kirkenes: festung og oppmarsj-omrade forr fronten ved Litza. Gronnhjelma ariske ungdomma farge kver fjordarm i fylket. Hissige hakekors flagre i fanan pa grensen mot Sovjet.Og i fjordan ligg slagskip og ubata skiult...

(Пришла война, и немцы превращают Финнмарк в крепость. Вадсе и Киркенес, Вардэ и Киберг становятся фортами и укреплениями. В Свартнесе взлетают бомбардировщики и обстреливают Мурманские конвои. Киркенес: крепость и сборный пункт перед броском на фронт у реки Лица. Юноши-арийцы в зеленых касках оттеняют заливы всех фьордов в области. Хищные свастики на знаменах реют на границе со Страной Советов. А во фьордах залегли умело линкоры и подводные лодки...).

² Russisk ubat under land I tungsjø opp mot steile berg gummibat i heksedans Gjenna kov pa kvite toppa. Partisanan e her. Entre fienden si festning: fjorden der dem rode feske –Kongsfjord, Syltefjord og Persfjord lommekjent i nazi-borden fremmedgjort i fedrelandet. Partisanan e her. Graev seg ned i grasteinsfjellet isbelagte hulevegga Sjodrevs over stuegolvet Vate klaer og verkefingra vodkadram og lange vakte. Dromme, slite, overleve Vake over vinternatta Tikke melding te Murmansk fore krig med morsenokkel Fartoy pa 6000 tonn lossen bensin og kull i Vardo...-Storre militaertransport inn pa Friskerhalvoya gjennom Finland...-2000 tyske soldater i Vardo...-Transportskip i Kirkenes-fjorden lossen alle slags varer...-Russisk fly skutt ned ved Nessby... Partisanane her Tyske krigskip torpedert Tyske herra alterert. Partisanan e her

(Русская подлодка под землей в бурном море у крутых гор. Резиновая лодка в бешеном танце пляшет по белым гребням волн. Партизаны здесь входят во вражескую крепость: те же

Тексты Ольсена повествуют о смертельно-опасных и невыносимо *тяжелых условиях* выполнения заданий по пресечению действий врага и физических *страданиях* партизан Финнмарка: «Partisanan e her/ Graev seg ned i grasteinsfjellet/ isbelagte hulevegga/ Sjodrevs over stuegolvet /Vate klaer og verkefingra / vodkadram og lange vakte» (Партизаны здесь / зарылись в серый камень гор / в пещеры с обледеневшими сводами / морская вода под ногами / Мокрая одежда и ноющие пальцы² / глоток водки и долгие вахты), «Lang, lang vei a ga, krype og ale /med

фьорды, где они ловили рыбу, – Конгсфьорд, Сюлтефьорд и Персфьорд, хорошо размеченные в нацистской лоции, ставшие чужими на родине. Партизаны здесь зарылись в серый камень гор, В пещеры с обледеневшими сводами. Морская вода под ногами, Мокрая одежда и ноющие пальцы, глоток водки и долгие вахты. Мечтать, трудиться и выжить. Следить в зимнем мраке, отбить донесение в Мурманск. Вести войну морзьянкой. Судно в 6 000 тонн грузится бензином и углем в Вардэ... Крупный военный транспорт движется на полуостров Рыбачий через Финляндию... 2 000 немецких солдат в Вардэ... Транспортный корабль в Киркенесе грузится разными грузами... Русский самолет сбит у Несбю... Партизаны здесь. Торпедирован немецкий военный корабль... Немцы- завоеватели потрясены. Партизаны здесь).

¹ Vardo-Kiberg-Kramvik-Komagvaer- Skallelv-Krampenes-Ekkeroy-Golnes-Saltjern-Kiby-Vadso; Sterke stedsnavn skilta pa rad og rekke langs veien- Bilveienen fram den forrblaste fjaera. Husklyngen, batan. Fjorden. Varanger-Med Fiskerhalvoya langt der ute og enda sa naert. Ovenforr veien de lange sletten av sanddyne, moltemyr, lyngmoa, stein i alle storrelsa og fasonga-Apne landskap mot hoyden der horisonten tegnes med tynneste tusj, Lang, lang og naken. Lang, lang vei a ga, Krype og ale med frosne fotter og daudslitne kroppa mot fjaera i fiendeland. Vienen mot Berlevag: skulpturlandskapet med sylkvasse sagblar som veks opp av sjoen. Vill og vakker i fredelig solskinn; En glefsandes haikjeft i fradanens kuling nar gummibaten e alt du har. Vidde. Varanger- med endelause avstande, sjol nar man cruise i hundre I hostsol pa etterkrigsasfalt og landet e en jordfarga billedvev. Om vinteren e de bare kvitt og kaldt. Partisanan sitt landskap. Partisanan sine skjulested og fluktveia til fots i de samme snestorman som stenge vinterveian i dag. «Gutta pa skauen» hadde iallfall traer...

(Вардэ-Киберг-Крамвик-Кумагвэр Скалэльв-Крампенес-Эккерэй-Гольнес-Салтхерн-Кибю-Вадсе; Сильные названия поселков. Указатели подряд вдоль дороги- шоссе, ведущее прямо к обветренной кромке моря. Горстка домов, лодки. Фьорд. Варангер- Вдали чуть виден Рыбачий И, все-таки, близко. Над дорогой длинные плоскогорья песчаных дюн, морошковых болот, мхов, Камней разной величины и формы- открытый ландшафт вплоть до горизонта, где тонкой тушью намечены горы, далеко, далеко и голо. Долгий, долгий путь, по которому надо пройти, проползти, пролезть с замерзшими ногами и измученным телом к берегу по земле врагов. Дорога на Берлевог. Скульптурный ландшафт, где острые зубцы гор растут из моря. Дикий и прекрасный в мирных солнечных лучах; зияющая акуля пасть при резких порывах ветра, когда резиновая лодка – это все, что у тебя есть. Плоскогорье, Варангер-бесконечные расстояния, даже когда мчишься на скорости в сто в лучах осеннего солнца по послевоенному асфальту и страна похожа на гобелен цвета земли. Зимой все белое и холодное. Партизанский ландшафт. Партизанские укрытия и маршруты отхода пешком в те же снежные бури, которые перекрыли дорогу сегодня. У «лесных братьев» есть хотя бы деревья...).

² Подтекстово присутствуют отсылки к строкам романа С. Хёля «У подножья Вавилонской башни».

frosne fotter og daudslitne kroppa» (Долгий, долгий путь, по которому надо пройти, проползти, пролезть / с замерзшими ногами и измученным телом).

Эти строки о пути могут быть *аллюзией*, напоминая чем-то путь на Голгофу, тот «долгий путь», который Сын Божий шел, падая под тяжестью Креста, но зная, что ради спасения людей пройти этот путь надо до конца. «Измученное тело» также перекликается с темой Голгофских мук. Свидетельством того, что *жертва партизан не напрасна*, являются строки этих же текстов «Tyske krigskip torpedert/ Tyske herra alterert/ Partisanan e her» (Торпедирован немецкий военный корабль / Немцы-завоеватели потрясены / Партизаны здесь) (Партизан), «Nar man cruise I hundre I hostsol pa etterkrigsasfalt / Og landet e en jordfarga billedvev» (Даже когда мчишься на скорости в сто в лучах осеннего солнца по *послевоенному* асфальту / страна похожа на тканый гобелен цвета земли) (Партизанский край).

Один из самых объемных норвежских текстов «Охота на ведьм»¹, с которым через десять лет будет перекликаться мемориал П. Цутмора в Финнмарке,

¹ Vardo, Vadso, Ekkeroy og Kiberg-utvaer mot det ytterste, mot verdens ende. Djevla og demona har sitt drivhus der: Trolldomskunst og hekseri, nordavind og svart magi. «Midnattsfolket innrullert i Satans tjeneste!». Vardo, Vadso, Ekkeroy og Kiberg- det va der dem henta heksen ut av fiskerhytten; overvaka Antikrist med teologisk nidkjaerhet. 1600-tallet e'kke sa langt bak I tida. Kappa etter svovelpresten kunne SIPO smette inn i; Satan skifta ham og tok navnet Sovjet. Heksen brentes etter luthersk laere. Hitler- Tyskland gjorde hele Finnmark tel et bal. Glorn blei slokt, den kalde krigen la sae over aska, og partisanan som kom hjem fra ost, dem som hadde ofra alt men berga livet, Blei ikkje hilst med henderstegn som helta. Stempel fikk dem, heksejakta kom pa moten: «Midnattsfolket innrullert i Sovjets tjeneste!» Sa va dem bare fesker fra Finnmark Som hadde motet tel a ta et valg: melde sae tel kamp mot okkupantan, slass forr a fa vaere fri og fating. Alle va dem I sin beste ungdom. Femogforti meldte sae tel kamp, sotten av dem overlevde krigen. Ofra alt, men berga livet. Hedra med den rode stjerne. Overvaka og forfulgt av det frie Norge. Kampen der tok aldri slutt. Heile liv i helvete- for monumentet kom...

(Вардэ, Вадсе, Эккерэй и Киберг Поселки на самом краю, на краю света. Здесь водятся дьявол и демоны: волшебство и колдовство, северный ветер и черная магия. «Полуночный народ зачислен в слуги сатаны!» Вардэ, Вадсе, Эккерэй и Киберг- это здесь выволакивали ведьму из рыбацкой избы; изучали Антихриста с теологической дотошностью. 1 600-ые годы – это не так уж давно. СЭПО может натянуть мантию священника, отдающую серой; Сатана сменил имя и называется Советы. Ведьму сжигают по лютеранскому учению. Гитлеровская Германия превратила весь Финнмарк в костер. Угли остыли, холодная война легла на пепел, и партизан, пришедших домой с Востока, отдавших все, но оставшихся в живых, не приняли с почетом как героев. Их заклемили, охота на ведьм вошла в моду: «Полночный народ на службе у Советов!» Но только рыбаки из Финнмарка имели мужество сделать свой выбор: добровольцами встали на борьбу с оккупантами, боролись за то, чтобы быть свободными и бедными. Все они были в расцвете сил. Сорок пять добровольцев встали на борьбу, семнадцать пережили войну. Отдали все, но спасли жизнь. Награждены Красной Звездой. Испытали слезку

упомянутый в предыдущей главе, соотнесен с гимном «Sanctus». С точки зрения аллюзий или соответствий он пока толкованию не поддается. Выскажем предположение по поводу замысла авторов: партизаны достойны славы героев, их жертвенный подвиг авторы сочинения отождествляют со святостью. Все остальное – охота на ведьм, то есть ложные обвинения и расправы.

М. Кузьмина в диссертационной работе «Функции библейских цитат в древнерусских преподобнических житиях XV–XVII вв.» (2015) отмечает, что в число «топосов», прославляющих святость, входит цитата из Евангелия от Луки: «обаче о сем не радуйтеся, яко дуси вам повинуются, радуйтеся же, *яко имена ваша написана суть на небесех*»¹ (Лк.10:20). Это утверждение может соотноситься со смыслами католического гимна «Sanctus! Sanctus! Sanctus! ... Pleni sunt caeli et terra gloria tua» (Свят! Свят! Свят! ... Полны небо и земля славы Твоея).

В Евангелии от Иоанна мы читаем слова: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин.15:13). Эти слова принадлежат Христу, и они о том, что самый высший христианский подвиг – быть *готовым* отдать жизнь за спасение ближнего². Они позволяют подумать относительно опосредованной соотнесенности текстов.

Партизаны Финнмарка не однажды жертвовали своими жизнями, именно об этом приведенные Ольсеном трагические данные. Сначала жертвовали собой во времена оккупации, отдавали жизни за свободу Родины, затем – после ее окончания, в результате преследований и подозрений стали врагами нации за свои убеждения и уважение к СССР. Так, строки норвежского текста «Охота на ведьм» гласят: «Femogforti meldte sae tel kamp, / sotten av dem overlevde krigen» (Сопок

и преследование в Свободной Норвегии. Их борьба никак не заканчивалась. Вся жизнь в аду. Пока не поставили памятник).

¹ Кузьмина, М. К. Функции библейских цитат в древнерусских преподобнических житиях XV–XVII вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Мария Константиновна. – М., 2015. – С. 410.

² Уже в Ветхом Завете сказано, что человек, который ради своего народа пожертвует своей жизнью, – праведник. Можно найти это в книгах Маккавейских, в книге пророка Даниила, в книгах пророков Исаии, Иеремии.

пять добровольцев встали на борьбу, / семнадцать пережили войну), «Og partisanan som kom hjem fra ost, / Dem som hadde ofra alt men berga livet/ Blei ikkje hilst med hederstegn som helta/ stempel fikk dem heksejakta kom pa moten:/ «Midnattsfolket innrullert i sovjets tjeneste!» (И партизан, пришедших домой с востока, / отдавших все, но оставшихся в живых, / не приняли с почетом как героев / охота на ведьм вошла в моду: / «Полночный народ» на службе у Советов!), «Overvaka og forfulgt av Det frie Norge. /Kampen der tok aldri slutt. / Heile liv i helvete...» (Испытали слежку и преследование в Свободной Норвегии. / Их борьба никак не заканчивалась. / Вся жизнь в аду...).

Об убежденности участников партизанского движения в необходимости и *благе своей жертвы*, своего мученичества говорят следующие строки текста: «Sa va dem bare feskera fra Finnmark/Som hadde motet tel a ta et valg:/melde sae tel kamp mot okkupantan» (Но *только* рыбаки из Финнмарка / имели мужество сделать *свой* выбор: / *добровольцами* встали на борьбу с оккупантами).

Автором сочинения прослеживается тема добровольческого служения (а не действий по принуждению), связанного с альтруистическими посылами, высокими причинами, побудившими норвежских партизан участвовать в освободительном движении ради свободы своей страны.

Отношение автора к героям событий выражено очень отчетливо. Он воссоздает образы героев, патриотов, которые не сломались под натиском противника, продемонстрировали волю, твердые убеждения, единство и солидарность. Он сравнивает гонения на партизан с одной из самых черных страниц католической истории, действиями инквизиции, когда люди расплачивались жизнями за ложные обвинения, либо должны были опасаться за свою судьбу до конца дней (тема расплаты, невинной жертвы и отторжения героев от общества, которое преследует иные цели). При помощи ассоциативного сближения образа ведьм, безвинно сжигаемых, и образа партизан автор наводит на мысль о схожести, повторяемости событий, связанных с гонениями на те или иные группы людей, тем самым непроходимую пропасть между мотивами и событиями – подвижнической, во имя спасения Родины и нации деятельностью

партизан и отношением властей и общества к их подвигу, наказанием за связь с Советским Союзом.

Кроме того, в норвежском тексте сочинения обнаруживаются сюжеты, которые можно *интерпретировать* в евангельском и литургическом духе.

Практику такой интерпретации предлагает статья С. В. Кековой и А. И. Панковой «Литературное произведение как повод: “Запечатленный ангел” Н. Лескова и русская литургия “Запечатленный ангел” Р. Щедрина» (2019).¹ Авторы прибегают к методу типологической экзегезы. Попытаемся с его помощью рассмотреть ряд сюжетов.

Думается, жертвенный подвиг норвежских партизан возможно ассоциировать с крестной жертвой Христа (напомним, согласно католическому вероучению, каждое совершение мессы возобновляет крестную казнь Христа на Голгофе)².

Если выстроить ряд по аналогии с историей Христа, то действия партизан во имя добра и свободы, затем предательство – аресты – подготовка к казни – казнь происходят в той же условной последовательности, что и в евангельское время.

В «Партизанском реквиеме» образы предательства и распятия Христа, предательства и гибели партизан в бою развиваются параллельно. Так, сюжетный эпизод норвежского текста «Предатель»³ можно соотнести с одним из самых

¹ Кекова, С. В. Указ. соч. – С. 24–30.

² Тема жертвенного подвига норвежских партизан рассматривалась в статье автора диссертации (2022). – См.: Ляшова, С. А. «Позволь им, Господи, перейти от смерти к жизни»: музыкально-смысловая трактовка темы жертвенности в Партизанском реквиеме» Соммерро / С. А. Ляшова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 4 (18). – С. 15–22.

³ «Ktingsatt av fiender...» Kem kan vi stole pa? Kem vil forrad oss? Kem gjer oss brod? Fremmedkar pa fjellet mistenkeling person! En nordmann risikere livet forr a hjelpe en spion. Naboen gar inn og lofte rorert av sin svarte telefon. «Som fisken i vannet...» Men i vannet e det rovdyr, parasitta, forurensing garnlenken e satt av SAPO og Abwehr- og Tyskeran trale Varangerhalvoya...

(«Окружен врагами» Кому мы можем доверять? Кто нас предаст? Кто даст нам хлеба? Чужой в горах подозрительная личность! Один норвежец рискует жизнью, чтобы помочь шпиону. Сосед же входит в дом и снимает трубку своего черного телефона. «Как рыба в воде» Но в воде есть хищники, паразиты, загрязнение, сети расставленные Сэпо и Абвером -и немцы прочесывают полуостров Варангер...).

трагических евангельских эпизодов – предательским поцелуем Иуды: «Kringsatt av fiender...» / Kem kan vi stole pa? / Kem vil forrade oss? / Kem gjer oss brod? <...> En nordmann risikere livet forr a hjelpe en spion. / Naboen gar inn og lofte roret av sin svarte telefon» («Окружен врагами...» / Кому мы можем доверять? / Кто нас предаст? / Кто даст нам хлеба? <...> Один норвежец рискует жизнью, чтобы помочь шпиону. / Сосед же входит в дом и снимает трубку своего черного телефона).

Этот исторический эпизод, донос с помощью черной трубки, авторы совмещают с текстом католической молитвы «Lacrimosa» (Слезная). Ясно, что последовало за предательством: судьба преданных трагична, она должна оплакиваться и перед ликом Господа.

Сюжет текста «Разгром»¹ вызывает ассоциацию с описанным в Евангелиях взятием под стражу Иисуса Христа отрядом «воинов и служителей от первосвященников и фарисеев» в Гефсиманском саду: Aksjon «Mittennachtsonne» / Et ragnarokk i feskevaeran: / Nadelaus opprulling. / Arrestasjona. / Partisanan sine gode hjelpere familiefedre, modre, dotre og sonna, / arrestert /og domt tel doden eller Tukthus i Tyskland. / Partisan-hulen avslort» (Акция «Полуденное солнце» все вверх дном в поселке: / Беспощадный разгром. / Аресты. / Добровольные помощники партизан / отцы, матери, дочери и сыновья, / арестованы или осуждены на смерть или каторгу в Германии. / Партизанское убежище раскрыто).

¹ Aksjon «Mittenachtsonne»- et ragnarokk i feskevaeran: nadelaus opprulling. Arrestasjona. Partisanan sine gode hjelpere familiefedre, modre, dotre og sonna, arrestert og domt tel doden eller Tukthus i Tyskland. Partisan-hulen avslort-Berlevag, Bugoyfjord, Amoy, Persfjord, Syltevik. Skudd mellom bergknausan, naerkamp i husveggen, heltemot, redsel og dod, og eventyrlig flukt! Historia om partisanan har alt en action-film kreve- unntatt romantikk og happy ending. 18 partisan drept i apen kamp 4 tok sitt eget liv. 23 nordmenn henretta. Et 30-talls sendt pa tukthus.

(Акция «Полуденное солнце» – все вверх дном в поселке: беспощадный разгром. Аресты. Добровольные помощники партизан, отцы, матери, дочери и сыновья арестованы или осуждены на смерть или заключение в Германии. Партизанское убежище раскрыто-Берлевог, Бугэйфьорд, Амэй, Персфьорд, Сюттевик. Выстрелы в скалах, рукопашная у стен домов, героизм, ужас и смерть, и попытка побега! Истории о партизанах включают все, что нужно для кино – кроме романтики и хэппи-энда. 18 партизан погибли в открытом бою. 4 покончили с собой. 23 норвежца казнены. Около 30 отправлены в тюрьмы).

Вторая часть текста словно напоминает истории преследования первых христиан, с их арестами, казнями, заточением.

Среди норвежских текстов особого внимания заслуживает «Последнее письмо первого из приговоренных к смерти»¹, слова которого «Kjaere mor/ og far!.. se pa hvordan de her barbareran gikk frem og skapte nod og elendighet overalt vor de kom til uten at jeg blev med i kampen mot dem, og jeg har ikke angret en dag pa det» (Дорогие мать и отец!.. я не мог спокойно смотреть, как эти вандалы, шагая по нашей земле, несут повсюду горе и разрушения, я должен был бороться против них, и об этом не жалею ни минуты) можно соотнести с последними словами Господа на кресте, обращенными к Богу-Отцу, которыми Иисус подытожил конец своей высокой, во имя всего человечества миссии (жертва принесена, человечество искуплено): «Свершилось... Отче! В руки Твои предаю дух Мой». (см.: Лк.23:46, Ин.19:30).

Интимность, камерность, пронизывающая грусть позволяют воспринимать эти глубоко лиричные фрагменты как выражение особых трагических эмоций. Ярким примером воплощения антифашистской темы с привлечением текстов *писем приговоренных к смерти* узников европейских концлагерей задолго до «Партизанского реквиема» стала кантата «Il canto sospeso» (Прерванная песнь) (1955–1956) итальянского композитора-авангардиста Л. Ноно (1924–1990). Трагические нарративы воспринимались композитором как «пример жертвенности и сопротивления нацизму, этому иррациональному монстру,

¹ «Kjaere mor og far! -Det er nok et tungt slag for dere at det skulde ga slik med mig men dere ma forsøke og ikke ta det sa tungt, og la ikke sorgen over mig ta knekken pa dere, og det er mit inderligste ønske at dere ma fa oppleve den dagen at de hyenine som styrer nu er tilintetgjort, og jeg tror at den dagen ikke er langt borte. Dere skal ha sa mange takk for alt hvad dere har gjort for mig. At jeg skulle pafore dere sa meget sorg og elendighet, men dere ma forsøke og forsta mig, jeg kunne ikke sta og se pa hvordan de her barbareran gikk frem og skapte nod og elendighet overalt vor de kom til uten at jeg blev med i kampen mot dem, og jeg har ikke angret en dag pa det»

(«Дорогие мать и отец! -Наверно, то, что случилось со мной – это тяжелый удар, но вы должны попытаться не переживать так сильно, не надо, чтобы горе сломило вас, и я от всего сердца желаю вам увидеть тот день, когда правящие нами сейчас гиены будут уничтожены, я надеюсь, что этот день не так далек. Простите, что я причинил вам столько горя и бед, но постарайтесь понять меня. Я не мог спокойно смотреть, как эти вандалы, шагая по нашей земле, несут повсюду горе и разрушения, я должен был бороться против них, и об этом не жалею ни дня»).

пытавшемся разрушить разум»¹. А. С. Рыжинский, анализируя хоровое творчество Ноно 1950-х – первой половины 1970-х гг., отмечает, что выбор в этот период для сочинений литературных текстов, обладающих «особым личным тоном высказывания», «свидетельствует о том, что их лирическая составляющая оказывается для композитора не менее, а возможно, даже более существенной в сравнении с их политическим содержанием»². Представляется, что этот тезис проливает свет и на понимание текста «Партизанского реквиема».

Важное место в драматургии «Партизанского реквиема» занимает норвежский текст «Павшие»³, который можно трактовать в соотнесении с одним из разделов традиционной мессы – «Praefatio» (напомним, Praefatio является непосредственным выражением благодарения Богу Отцу за дело спасения, произносимым священником от лица всего народа). Для более полного понимания подтекстов напомним этимологию понятия.

П. Д. Сахаров пишет, что «Есть все основания предполагать, что он [*термин*] восходит к лат. глаголу praefor (praefari) в значении «провозглашать во

¹ Цит. по: Рыжинский, А. С. Слово в пространстве хоровых сочинений Луиджи Ноно 1950-х годов / А. С. Рыжинский // Вестник Московского государственного университета культур и искусств. – 2012. – № 5 (49). – С. 247.

² Рыжинский, А. С. Сценическая месса Л. Берно: «переход» к новому музыкальному театру / А. С. Рыжинский // Музыкаведение. – 2015. – № 1. – С. 3–11.

³ Bilda i ei gammel bok: unde gutta med glimt i oyet og livet foran sae livet pa Finnmarkskysten dem skulle slite pa havet eller flotte tel byen bygge etterkrigshus se ongan sine vokse ta bilde pa trevdearsdagen. Danse vals med kjerringa, spelle football, og revy blasera. Og folkeap radikale rabulista Dem skulle slass mot sentraliseringa forbainne feskeriminister'n Ta bilde pa femtiarsdagen havne pa flykestinget eller pa filla bli gammel og klok Se barnebaman vokse Ta bilde pa 70-arsdagen Bildan som – aldri blei – bildan som aldri I blei tatt Livan som aldri blei levd De unde partisanan Med glimt i oyet Og sneip i kjeften Pa gamle bilde drept i kamp Torturer domt skutt Va dem ikkje engang verd ei fotnota i aschehougs nye Norgeshistorie? (Фотографии в старой книге: юноши с горящими глазами, перед которыми вся жизнь. Им предстояло работать в море или переехать в город. Строить дома после войны, растить детей, сфотографироваться в тридцать лет. Танцевать вальс с любимой, играть в футбол, разыгрывать скетчи. Насмешникам и хулиганам, отчаянным радикалам им предстояло бороться против централизации, против этого чертова министра. Сфотографироваться в пятьдесят. Стать членом губернского собрания или пьяницей. Стать старым и мудрым, вырастить внуков. Сфотографироваться в семьдесят. Фотографии, которые не были сделаны. Жизни, которые не были прожиты. Молодые партизаны с горящими глазами и окурком в зубах на старых фотографиях, убитые в боях, замученные, осужденные, расстрелянные. Неужели они не заслужили хотя бы примечания в новом издании «Истории Норвегии»?).

всеуслышание»¹. Они, как видно по названиям, не отражают ритуала, не дополняют его в традиционном смысле, а «вбрасывают» в три первых отдела мессы факты и свидетельства «событийного времени» (определение Ф. Броделя)² – истории партизанского движения на Севере Норвегии в годы Второй мировой войны и отношения государственных властей к нему во времена холодной войны.

Именно так автор текста «Павшие» – «от лица всего народа» «во всеуслышание» заявил: «Livan som aldri blei levd/De unde partisanan <...> drept i kamp /Torturer domt skutt/ Va dem ikkje engang verd ei fotnota i Aschehougs nye Norgeshistorie?» (Жизни, которые не были прожиты / Молодые партизаны <...> убитые в боях / замученные, осужденные, расстрелянные / Неужели они не заслужили хотя бы примечания в новом издании «Истории Норвегии?»). В подтексте мы слышим и более общее – «не заслужили благодарности».

Допустимо полагать, что на скрытые мотивы соотнесения молитв (частей) заупокойной мессы и норвежских текстов могла повлиять высокая степень переживания норвежцами событий драматического военного и национального прошлого, на что уже не раз был случай указать. У Соммерро это переживание переплавляется в подчеркнуто художественно-индивидуализированное толкование библейских сюжетов. Предельно «приблизив» канонический жанр к остро актуальным событиям, прежде всего, национальным, военно-политическим потрясениям, трагическим судьбам, композитор отдал ключевую роль в драматургии сочинения мемориально-историческим эпизодам³; в результате произведение уподобляется драматическому хроникальному рассказу в художественно-литургическом обрамлении высокой заупокойной мессы, углубляющей его смыслы. Это показывает, что Соммерро решился на

¹ Сахаров, П. Д. Префация / П. Д. Сахаров // Католическая Энциклопедия. – М.: Научная книга: Издательство Францисканцев, 2007. – Т. 3. – Стлб. 1760–1761.

² Бродель, Ф. Указ. соч.

³ Подробнее об этом см.: Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: способы и результаты интерпретации художественных текстов в контексте драматургии сочинения / С. А. Ляшова // Художественное образование и наука. – 2022. – № 1 (30). – С. 130–141.

целенаправленное толкование канонического первоисточника, которое мотивировалось его «программным» замыслом¹.

Подведем итоги разделу. Исследование показало, что вербальная сфера «Партизанского реквиема» Х. Соммерро имеет сложно организованную структуру. Ее основу составляют части латинской заупокойной мессы, перемежающиеся с вставными норвежскими текстами, в которых «голос автора» доносит идейное содержание реквиема. Авторские фрагменты Ольсена актуализируют латинский текст, находятся с ним в диалоге; на стыках возникают прямые смысловые совпадения, на протяжении всех частей – аллюзии. Исследование показало, что авторы целенаправленно выстраивают диалог между каноническими и светскими текстами, находят те точки, в которых между ними можно установить контакт – как на уровне аллюзий, так и на уровне параллельных (рядоположенных) связей.

Главным художественным «указателем» для создателей реквиема оставалось понимание, что в духовно-традиционных представлениях христианина, норвежца заупокойная месса посвящается памяти ушедших из жизни, погибших и мольбе о судьбе их душ в мире ином.

Документальная достоверность, адресация к высоким примерам евангельской истории отличает тексты Рагнара Ольсена, созданные для «Партизанского реквиема».

Особо отметим пафос высокой публицистичности, беспощадной обличительности по отношению к нацистскому режиму и его охранителям, который содержит подтекстовое стремление окрасить вневременным – напоминанием о неизбежности, неотвратимости кары за содеянное по ту сторону земных пределов.

Выводы по главе. Вторая мировая война нашла в норвежской художественной литературе объемное отражение. Норвежская литература этого

¹ Вопросы соотнесения католических и светских текстов в сочинении рассматриваются в статье автора диссертации в соавторстве с Н. И. Девятайкиной (2020). – См.: Девятайкина, Н. И. «Партизанский реквием»...

времени и всей второй половины XX века социальна, философична и гуманистична одновременно; она характеризуется художественным отражением и постижением действительности, в том числе – объемной и не потерявшей значимости ныне попыткой философско-этически и социально осмыслить жизнь в годы нацистского режима, события Второй Мировой войны, движение Сопротивления, послевоенные реалии. Писатели-участники Сопротивления видели в литературном творчестве не только способ выражения своей индивидуальности, сколько возможность осмыслить времена оккупации, вопросы национальной идентичности, травмы памяти. В широком смысле одной из главных черт этой литературы становится мемориальность при глубокой антифашистской позиции авторов и глубинной неисчерпаемой любви к «отчужденному» и «отеческим гробам». Все эти признаки «проросли» в творчество Ольсена, его тексты к реквиему.

Исследование норвежского текста «Партизанского реквиема» позволяет сделать вывод, что его художественно-изобразительные средства достаточно богаты: разделы содержат разговорные элементы, вкрапления хроники, публицистики, даты, материалы прошлого; они направлены на актуализацию исторической памяти, «мест памяти».

Одновременно тексты отличает особый лиризм, сердечность, христианское понимание добра и зла, высокой ценности жертвы и неизбежности воздаяния. Это обогащает литературную часть реквиема в целом и определяет во многом общую художественную тональность. Тексты Ольсена дают привязку к военному времени, погружают читателя-слушателя в его атмосферу, подтверждают, что тема войны для норвежцев и в конце XX в. остается актуальной. Обращение Соммерро и Ольсена к теме партизанского движения на Севере Норвегии отвечает на запросы общества рубежа веков, его ожидания в отношении восстановления исторической и национальной справедливости.

Рассмотрение вербальной основы реквиема Соммерро позволило вывить *признаки нового реквиема* в этой составляющей. Они дополняют и конкретизируют общие наблюдения О. В. Лосевой.

Прежде всего, вербальный текст сочинения Соммерро отличается от традиционного своим многоязычием, которое, вслед за авторами, можно назвать «обычным» признаком нового реквиема. Одновременно, текст Соммерро и Ольсена можно отчасти отнести по характеристикам к тем, которые О. В. Лосева называет «редкими», хотя не отменяет по отношению к ним определения «новые». В «Партизанском реквиеме» латинская часть строгая, текст не нарушен, драматургия произведения сохраняет все молитвы ординария и проприя заупокойной мессы, присутствуют также три *части* католического ординария («Kyrie eleison», «Sanctus», «Agnus Dei»). Гораздо чаще у новых реквиемов степень свободы много выше.

Новым признаком, тоже достаточно частотным, становится «прослаивание» (определение О. В. Лосевой) канонического и светского текстов. Но оно у Соммерро несет в себе много необычного даже в сравнении с реквиемами Бриттена и Шлег. Прослаивание выстроено не в продолжение и не в отражение ритуала, не дополняет его в традиционном смысле: норвежский текст «вбрасывает» в три первых отдела мессы большой ряд фактов и свидетельств «событийного времени», которые соотносятся с латинскими текстами по принципу аллюзий, скрытых мотивов, отразивших высокую степень переживания норвежцами событий драматического военного и национального прошлого.

Важно заметить, что такое особое «прослаивание» стало возможным потому, что норвежский текст создавался *специально* для произведения: это едва ли не единственный пример такого рода среди военных реквиемов. Его можно отнести к национальным особенностям сочинения в целом.

Данное наблюдение позволяет отнести заключение О. А. Лосевой по поводу музыки нового реквиема как производящей «колоссальное художественное впечатление» и к *норвежским текстам* изучаемого сочинения, уточнив, что здесь на первый план выходит эмоциональное впечатление, которое не расходится с художественным.

Однако самый важный и оригинальный признак нового при рассмотрении степени значимости текста в «Партизанском реквиеме» вытекает из

«программного» замысла» произведения: как стало ясно из анализа литературной основы, композитор отвел ключевую роль в его драматургии мемориально-историческим эпизодам. В результате реквием обрел облик драматически насыщенного хроникального рассказа в художественно-литургическом обрамлении высокой заупокойной мессы, духовно углубляющей его смыслы.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ПАРТИЗАНСКОГО РЕКВИЕМА»

В данной главе предпринята попытка на примере сочинения Соммерро проследить направления развития жанра военного реквиема, выявить основные составляющие музыкальной драматургии сочинения, рассмотреть характер интертекстуальных связей в нем, общее и особенное в сравнении с реквиемами-«образцами», посвященными Второй мировой войне, – Бриттена и Шлег. Все это позволит одновременно и здесь место контекстов, мемориальности, выявить музыкальные признаки «нового реквиема».

Работ по музыкальной драматургии жанра реквиема значительно меньше, чем по драматургии оперных или инструментальных сочинений¹.

Вопросы об этом возникают в связи рассмотрением крупных концептуальных сочинений. Например, в отношении современных западных реквиемов можно назвать работу Е. Андрущенко (2016)². Обращение к общим теоретическим положениям по проблемам музыкальной драматургии, а также работам, посвященным непосредственно реквиему как жанру, позволяют глубже понять драматургию военных реквиемов, и в их числе – реквием Соммерро.

¹ Вопросы взаимодействия музыкально-сценических и инструментальных жанров (проблемы симфонизации оперной формы) рассматривал в 1960-е годы В. Ферман (1961). В. Бобровский (2012) и Е. Ручьевская (2002, 2005, 2010) указывали на тесную связь музыкальной драматургии и музыкальной композиции (см.: Ферман, В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы / В. Э. Ферман // Ферман, В. Э. Оперный театр: статьи и исследования / В. Э. Ферман / Ред.-сост. Н. В. Туманина. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 97–119; Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – 2-е изд., доп. – М.: URSS, 2012. – 338 с.; Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2002. – 396 с.; Ручьевская, Е. А. Война и Мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2010. – 480 с.).

² Андрущенко, Е. Ю. Указ. соч. – С. 128-139.

Для понимания ряда вопросов, связанных с музыкальным языком и драматургией «Партизанского реквиема», представляет интерес монография Дэвида Метцера (профессора музыки в Университете Британской Колумбии) «Музыкальный модернизм на рубеже XX века» (2009), а также ряд трудов, посвященных авангардистским практикам в западноевропейской музыке XX в.¹ Рассматривая направления развития современной музыки с 1980 гг. до наших дней, профессор музыки Д. Метцер предлагает новый взгляд на историю модернизма: он утверждает, что постмодернистский период отнюдь не вытеснил модернистские идиомы. Они остаются жизнеспособными и на современной сцене².

3.1 Военные реквиемы второй половины XX века: предшественники Соммерро

Вторая половина XX в. стала в искусстве временем углубленного осмысления уроков Второй мировой войны, формирования мемориальных традиций во всем мире и каждой из стран, которые не обошла война. По мнению Н. К. Моховой «реквием в данном контексте оказался некой... универсальной формой, так как позволил осмыслить трагедии человека наших дней и – шире – человечества с позиций извечно трагической проблематики»³.

Кратко представим, в каких же главных (общих) признаках в последние десятилетия проявляет себя эта эволюция, а также в чем *конкретно* два автора военных реквиемов – Бриттен и Шлег – стали предшественниками Соммерро.

¹ Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло – М.: Музыка, 1989. – 303 с.; Кириллина, Л. В. Италия / Л. В. Кириллина // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилина. – М.: Музыка, 2005. – (ACADEMIA XXI. Учебники и учебные пособия по культуре и искусству). – С. 278–330; Она же. Луиджи Ноно / Л. В. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: в 2 вып. / под ред. М. Арановского и А. Баевой. – М.: Государственный институт искусствознания: Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 11–57.

² Metzger D. Op.cit..

³ Мохова, Н. К. Реквием послевоенных лет (проблема старинных хоровых жанров в современной музыке): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мохова Н. К. – Горький, 1985. – С. 11.

Прежде всего, отметим, что почти каждое послевоенное десятилетие отмечено в истории реквиемов одним или даже несколькими новыми произведениями *на военную тему*, в которых так или иначе проступают новые признаки. Они были кратко охарактеризованы при помощи материалов О. В. Лосевой. В те же десятилетия XX в. значительно выросло и в целом число сочинений духовного плана. Они прямо не связаны с военной тематикой, но некоторые кажется необходимым назвать: в них обнаруживаются художественные тенденции, которые найдут позже отражение в «Партизанском реквиеме». Это «Псалмы Давида» С. Слонимского (1967); Реквием на стихи А. Ахматовой Б. Тищенко (1966); три сочинения А. Шнитке – Вторая симфония (месса) (1979), Хоровой концерт на слова Григора Нарекаци (1985), хоровой цикл «Стихи покаянные» (1980-е гг.).

Актуализация духовных жанров в отечественной музыке второй половины XX в. связана с поисками новой духовности (*Musica sacra nova*¹). Этим же можно объяснить и именование инструментальных сочинений «родовыми» названиями богослужебной музыки, например, «Гимны» А. Шнитке (1974–1979), Н. Корндорфа (1987–1990), В. Сильвестрова (2001). Сходные названия отмечены и в западной практике: месса («Mass») Л. Бернштейна (1971), Берлинская месса А. Пярта (1990) и др. Во всех этих произведениях, по наблюдению исследователей, нашли место постмодернистские тенденции, одним из проявлений которых считается и сама актуализация сферы духовной музыки.

Авторы указывают на еще один, связанный с поисками постмодернизма, важный момент: «Помимо религиозного содержания музыкальная культура последней трети XX столетия обнаруживает связи с идейной проблематикой и музыкальной лексикой эпохи романтизма»². Постмодернизм, тяготеющий к

¹Так был назван концерт из произведений конца 1960-х – 1990-х гг. композиторов-нонконформистов Н. Каретникова, Н. Сидельникова, А. Пярта, Э. Денисова, А. Шнитке, В. Сильверстова, состоявшийся 16 февраля 2022 г. в Малом зале МГК имени П. И. Чайковского.

² Денисова, З. М. Отечественная музыкальная культура последней трети XX века в контексте постмодернизма / З. М. Денисова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – № 5 (59), ч. 1. – С. 64.

«диалогичности», актуализирует романтическое, по сути, лирико-философское, лирико-драматическое высказывание о жизни и смерти, о личных утратах. Среди сочинений этого плана – реквиемы Д. Лигети (1965), Б. А. Циммермана («Реквием для молодого поэта», 1969), Дж. Раттера (1985), К. Дженкинса (2005) и др.

Рассмотрим кратко, какие традиционные и новые моменты получили развитие у предшественников Соммерро – Б. Бриттена и Л. Шлег: проанализируем структуру сочинений, варианты выбора частей, текстовую основу, особенности драматургии, интертекстуальность, мемориальность.

Обратимся к характеристике структуры цикла. У Бриттена это – «Requiem aeternam», «Dies irae», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei», «Libera me». У Шлег – «Requiem aeternam»; «Dies irae»: «Stabat Mater», «Christe eleison», «Offertorium»; «Libera me». Можно видеть, что названия ряда номеров совпадают. Это не случайно. Интервью автора диссертации с композитором Л. Шлег¹ позволило выяснить, что «Военный реквием» Бриттена послужил для ее сочинения «Помните!» «моделью». Действительно, схожесть, как можно видеть, проявляется уже на уровне структуры произведений, в названиях и последовательности частей.

Однако наряду с традиционными частями заупокойной мессы, представленными в реквиеме Б. Бриттена, Л. Шлег прибегает к их варьированию – в качестве названия второй части вводит средневековую католическую секвенцию «Stabat Mater» («Стояла Мать [скорбящая]»); как отдельную обозначает вторую часть ординария мессы «Kyrie eleison».² Обращает на себя внимание также нетрадиционное положение части «Christe eleison». Л. Шлег отходит от традиционной структуры заупокойной мессы в целях усиления драматизма.

Роднит реквиемы Б. Бриттена и Л. Шлег также «масштаб» «Dies irae». В сочинении Бенджамина Бриттена «Dies irae» – самая объемная часть. Она,

¹ Интервью с композитором Л.К. Шлег (запись: 12 августа 2022 г., архив С. А. Ляшовой).

² Напомним, что в «Католической церкви «Kyrie» – первый по порядку ординарный распев мессы – строится из трёх частей: 1) Kyrie eleison, 2) Christe eleison, 3) Kyrie eleison».

согласно единодушному мнению отечественных музыковедов разных поколений (Г. Орлова, Л. Ковнацкой, Р. Насонова)¹ представляет собой «грандиозную, монументальную фреску». В реквиеме Людмилы Шлег «центральная часть» «*Dies irae*» становится названием трилогии, вбирающей в себя последующие части – «*Stabat Mater*», «*Christe Eleison*», «*Offertorium*»². Иными словами, происходит эмфатическое выделение раздела «*Dies irae*».

Интересные наблюдения возникли при рассмотрении текстовой основы произведений Бриттена и Шлег. Если в XIX в. и раньше отступление от литургического текста было явлением исключительным, то в XX в., как отмечают искусствоведы, композиторы свободно экспериментировали с текстом. Это же можно видеть в сочинениях Б. Бриттена и Л. Шлег. В их реквиемах, а также в ряде сочинений данного жанра других авторов происходит «смещение» литературных источников, отмечается сосуществование текстов на разных языках. Напомним, Бриттен чередует военные стихи английского поэта Уилфреда Оуэна (1893–1918) и канонический латинский текст. Поясним, Уилфред Эдвард Солтер Оуэн (Wilfred Edward Salter Owen, 1893–1918), молодой английский поэт, погибший на войне, оставил о ней предельно выразительные и драматические антивоенные строфы, опубликованные уже после его смерти. Он ушел воевать против Германии добровольцем (1915), был ранен, подлечился, вновь вернулся на фронт, заслужил орден («Военный крест») за мужество. Оуэн заявил о себе в стихах как пацифист, ненавистник войны. Поэт прошел ее почти от начала до конца, погиб за несколько дней до завершения, переправляя вверенных ему солдат через пролив. Военный опыт придал его поэзии ценность документального свидетельства. Война отняла у него жизнь, но его талант служит именно жизни, людям, миру, его стихи отмечены высокой гуманистичностью.

¹ См., например: Орлов, Г. А. Указ. соч. – С. 79–83; Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С. 228–233 (1974); Насонов Р. А. Указ. соч. – С. 25.

² Напомним, что на текст «*Dies irae*», многие композиторы (В. А. Моцарт, Л. Керубини, Дж. Верди, А. Дворжак, Д. Лигети, А. Шнитке и др.) писали экспрессивную, драматическую музыку, использовали оркестр *tutti* и полный состав хора, стремясь подчеркнуть апокалиптические смыслы текста.

Все эти обстоятельства в совокупности, в том числе и роль Германии как зачинщика и главного военного агрессора уже в Первой мировой войне, которую она сыграла затем и во Второй, предопределили выбор Бриттена. Он знал, что после Второй мировой войны сборник с антивоенными стихами Оуэна выдержал (с 1946 г.) восемь изданий. Композитор глубоко изучил духовную позицию молодого поэта, его размышления о Христе, жертвенности, человеке и его судьбе. В шести частях сочинения Бриттена использовано девять стихотворений Оуэна, из них четыре – в «Dies irae». Г. Орлов отмечал новизну художественного решения композитора: «Никому из композиторов прошлого и нового времени не приходила мысль в голову соединить старинную ритуальную форму со стихами современного поэта, настолько мучительными в своем трагизме, безысходности, настолько далекими от утешения и успокоения, насколько это возможно в стихах о войне»¹.

За идеей Бриттена последовала Людмила Шлег. Тексты на двух языках включены и в ее произведение: кроме латинского звучит белорусский язык – фрагменты из книги Алеся Адамовича «Я из огненной деревни» (1975), о которой было сказано во введении диссертации, и фразы на национальном языке.

В книгу вошли свидетельства только тех людей, которые лично пережили трагедию уничтожения их деревни, убийства родных и односельчан. Для опроса очевидцев писатели на протяжении 1970–1973 гг. объехали с магнитофоном 147 деревень в 35 районах Белоруссии и записали воспоминания более трехсот непосредственных участников событий. Документальная трагедия «обжигает» достоверностью и бездной свидетельств фашистской жестокости².

«Полумиллионную армию фашистских убийц поглотила гневная земля Советской Белоруссии. <...> В этой книге – рассказы о деревнях, которые были убиты, о районах, выжженных вместе с людьми. Но за судьбой этих деревень,

¹ Орлов Г. А. Указ. соч. – С. 72.

² Книга вышла в 1975 г. на белорусском языке, и вызвала мощную волну документальной военной прозы (в 1979 г. ее издали на русском языке в переводе Д. М. Ковалева) (см.: Адамович, А. Я из огненной деревни... / А. Адамович, В. Колесник, Я. Брыль; авторизованный пер. с белорус. Д. Ковалева. – М.: Известия, 1979. – 522 с. – (Библиотека «Дружбы народов»)).

этих людей нужно видеть и другое: сотни тысяч детей, женщин, престарелых и немощных жителей наших сел и городов, людей, которых спасала и спасла от истребления всенародная партизанская армия, уводя их в леса, за линию фронта»¹.

Как отмечает Т. Г. Мдивани, сила воздействия книги Адамовича – «не в хроникальном описании военных событий, а в осознании войны как мировой беды»² (похожим образом оценивает силу воздействия стихов Оуэна Л. Ковнацкая (1974)³.

Л. Шлег сделала с точки зрения текста еще один новаторский шаг: обратилась к документальной прозе, полностью сохранив стилистику подлинной народной речи. Представляется, что с целью раскрытия замысла сочинения («обличения преступлений фашизма устами простой белорусской женщины») ⁴ связано свободное обращение композитора с каноническими латинскими текстами (в части «Stabat Mater» используются XIV станс секвенции «Dies irae» (неполный текст молитвы «Recordare») и молитвенное призывание «Christe eleison», в «полипластовой» фактуре части «Offertorium» совмещены молитвы «Lacrimosa», «Sanctus» и «Libera me»).

Белорусский текст звучит во всех частях цикла и по мнению исследователя С. С. Вороновой, «именно эти реплики становятся смысловыми и эмоциональными доминантами в структуре целого»⁵. Эту идею подчеркивает и ремарка композитора, согласно которой тексты католических молитв (вместе с фразами на белорусском языке) служат «своеобразным активным фоном для раскрытия главной идеи Реквиема»⁶ и, как выявило исследование, соотносятся с белорусскими текстами по принципу «диалога» («Избавь меня...» от ужасов новой войны... / «Избавь меня...» от кошмаров Прошлого... (часть «Libera me»)⁷.

¹ Адамович, А. Указ. соч. – С. 2.

² См.: Мдивани, Т. Г. Указ. соч.

³ См.: Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С.221.

⁴ Цитата по титульному листу партитуры.

⁵ Воронова, С. С. Указ. соч. – С. 42.

⁶ Цитата по приведена титульному листу партитуры (архив С. А. Ляшовой).

⁷ См.: Титульный лист партитуры.

Расширение «содержательного наполнения» реквиема и, в частности, усиление в нем «роли патетического начала» отмечается авторами в числе признаков трансформации жанра¹.

Состав исполнителей, для которого написаны реквиемы предшественников Соммерро, также имеет определенное сходство. «Военный реквием» Б. Бриттена написан для сопрано, тенора, баритона, хора мальчиков, смешанного хора, органа, камерного оркестра и большого симфонического оркестра; в реквиеме «Помните!» Л. Шлег – два чтеца, четыре солиста (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон), два хора (детский и смешанный), фортепиано, орган, симфонический оркестр. С точки зрения средств музыкальной выразительности большой исполнительский состав дает много особых возможностей для ярких тембровых сочетаний: позволяет «эмоционально передать картину траурного шествия с погребальным звоном колоколов, создать страшный образ огненного ада, поглощающего все живое»².

Еще один момент: в Реквиеме Л. Шлег особое художественное значение отведено хору, в партии которого кроме вокального присутствует разговорное начало (шепот, крики), что усиливает сонорные эффекты оркестровки. А. С. Рыжинский отмечает большое внимание композиторов-авангардистов к приемам, связанным с использованием шумовых возможностей голоса. В частности, эти приемы до Л. Шлег широко использует Л. Берно в «Passaggio» (1961) – сочинении, имеющем «связи с христианской символикой»³.

Большой исполнительский состав сочинений Бриттена и Шлег – свидетельство масштабного мышления композиторов, направленного на воплощение проблематики, имеющей общечеловеческое значение. Особенно это показательно для Шлег: ее произведение обращено к «локальной» теме – трагедии белорусского народа в годы Второй мировой войны, но композитор стремится

¹ См.: Мдивани, Т. Г. Указ. соч.

² Ходинская, Н. Н. Указ. соч. – С. 243.

³ Рыжинский, А. С. Хоровая музыка. – С. 70–71.

показать общезначимый масштаб национального потрясения, в том числе за счет использования состава исполнителей.

Среди главных вопросов рассмотрения реквиемов можно назвать музыкальную драматургию. Как показало исследование, одним из важных компонентов музыкальной концепции Бриттена и Шлег становится трехплановая драматургия. Л. Ковнацкая, автор одной из первых глубоких монографий о Бриттене, отмечает: «Своеобразие драматургии «Военного реквиема», драматургическая полифония образуется из сложного соотношения <...> трех планов, трех пластов»¹. По ее мнению, большой симфонический оркестр, смешанный хор и сопрано соло исполнением включений из католической мессы олицетворяют литургическую сферу; звуки органа и детских голосов, символизирующие хор ангелов, звучание которого доносится будто из другого мира – второй план, или ирреальную сферу; камерный оркестр, солисты образуют новый (третий – С. Л.) драматургический план, «военный».

Выделение особого «военного» плана – еще одно свидетельство новаций в реквиеме второй половины XX в. Исследователи кантатно-ораториального творчества Л. Шлег, несмотря на некоторые расхождения, отмечают многоплановость драматургии реквиема «Помните» и подчеркивают определенное драматургическое сходство с «Военным реквиемом» Бриттена². Особенно отметим, что в «военный», историко-событийный, план Л. Шлег вводит двух чтецов, взволнованно повествующих о злодеяниях фашистов.

Помимо многоплановости Шлег следует за Бриттеном и в свободном расположении тем: включает тему «Dies irae» в часть «Libera me».

Наше исследование выявило такой важный элемент драматургии характеризуемых реквиемов как прием образной персонификации солистов. В «Военном реквиеме» Бриттена солисты (тенор и баритон) выступают в роли солдат-врагов. В реквиеме «Помните!» Шлег солирующее меццо-сопрано и женщина-чтец символизируют образ Матери сожженных в деревне детей, второй

¹ См.: Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С. 222.

² См.: Мдивани, Т. Г. Указ. соч. – С. 4; Ходинская, Н. Н. Указ. соч. – С. 243.

чтец (согласно ремарке композитора, – voice baritono) – рассказчик, «очевидец событий», констатирующий число белорусских сел и деревень, разграбленных и сожженных гитлеровцами за годы Великой Отечественной войны¹.

Что касается стиля, то одним из важнейших компонентов сочинений Бриттена и позже Шлег можно назвать интертекстуальность.

По источникам-претекстам и видам интертекстуальных отсылок представляется возможным подразделить интертекст «Военного реквиема» и реквиема «Помните» на два уровня – вербальный и музыкально-звуковой, как это предложила в отношении своих материалов Э. В. Выбыванец.

«Военный реквием» на вербальном уровне включает жанровые и стилевые литературные признаки, на котором в средневековый прозаический латинский текст заупокойной мессы внедрены тексты библейской притчи об Аврааме и Исааке (в переводе на английский язык) и поэзии У. Оуэна. Э. Выбыванец прослеживает также сюжетно-тематические и образные резонансы притчи и стихотворений У. Оуэна с прозой Э. Войнич. Реквием «Помните!» объединяет тексты католической заупокойной мессы с фрагментами документальной прозы из книги А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника «Я из огненной деревни» и разговорными фразами на белорусском языке.

На втором, музыкально-звуковом, уровне в «Военном реквиеме» авторы (Э. Выбыванец, Р. Насонов, П. А. Эванс и др.) выделяют: а) жанрово-стилевые и композиционно-технологические проекции музыкально-хорового письма европейского Средневековья и Возрождения; б) специфические формы английской национальной музыкальной традиции – народной, профессиональной, авторской (У. Бёрд); в) приемы и средства ренессансно-барочной музыкальной риторики; г) конкретные музыкальные тексты или ряд текстов, представленных музыкальной темой (Г. Берлиоз, Д. Шостакович) или узнаваемых по специфической фактурной формуле (В. Моцарт, Дж. Верди), тембровой окраске (П. Чайковский, К. Монтеверди), жанрово-образному прототипу (*dance macabre* –

¹ См.: Ходинская, Н. Н. Указ. соч. – С. 241–244; титульный лист партитуры партитуры (архив С. А. Ляшовой).

пляска смерти), ладо-интонационному облику (целотоновость); д) интонационные связи «Военного реквиема» с более ранними сочинениями композитора. Таким образом, по наблюдению исследователей (Д. Житомирского, Л. Ковнацкой), в «Военном реквиеме» с большой полнотой проявляется «синтетичность» стиля композитора. Бриттен «объединяет разные жанры и стилистические «пласты» – старинную псалмодию и солдатскую песню, музыку в характере баховских остинато и <...> речитатив, восходящий к образцам импрессионизма»¹. Тем самым Бриттен трактовал жанр реквиема одновременно сквозь призму традиционного восприятия и в театрализованном ключе.

Как показало исследование, в реквиеме Шлег присутствуют: а) обращение к белорусским национальным музыкальным истокам (тематизм, опирающийся на фольклорные жанры – колыбельная, плач², былина); б) жанрово-смысловые проекции музыкально-хорового письма западно-христианской (хорал) и православной (знаменный распев) церковных традиций; в) отсылки к тематическому образованию части первой «Военного реквиема» Бриттена (в «Requiem aeternam» и «Liberate me»), ставшая символом «горя, плача, жалобы»³ лейтинтонация тритона; г) темброво-фактурные средства, связанные с ритуалом (колокольный звон) и идеей разоблачения войны (трубные сигналы и фигурации литавр). Таким образом, в реквиеме Шлег находят воплощение иные, чем у Бриттена, но тоже разностилевые пласты, опирающиеся преимущественно на фольклорные жанры.

Подведем итоги материалу, изложенному в разделе. Стремление к достоверности, конкретности в описании ужасов войны, сочетание документальности с образной экспрессией отличает светские тексты двух рассмотренных реквиемов начала века – поэзию «окопного» поэта Уилфреда

¹ Житомирский, Д. В. «Военный реквием» Бриттена / Д. В. Житомирский // Советская музыка. – 1965. – № 5. – С. 111–119.

² Д. Метцер отмечает, что на протяжении XX и XXI вв. композиторы обращались к «старинному» жанру плача и «воссоздавали его по-новому». Автор вслед за британским музыковедом А. Уиттолом характеризует плач как «повторяющуюся тему модернизма». (см.: Metzger, D. Op.cit.– P. 144, 145).

³ См.: Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С. 226.

Оуэна и прозу Алеся Адамовича 70–х гг. XX в.¹. В их творчестве не было парадности, они описывали войну от лица тех, кто прошел ее и прожил в реальности. Оуэн возвышает историю воевавших современников до истории первых христиан, уподобляет Христу тех, кто на языке газетных публикаций назывался «пушечным мясом»². Главным девизом творчества А. Адамовича, по словам его коллег-писателей, а также философа С. Аверинцева стало – писать не так, «как должно было быть», а так, «как оно было», недаром его называют «совестью нации»³.

Схожесть концепций, индивидуально-авторских трактовок и музыкально-поэтических средств в реквиемах Бриттена и Шлег позволяет сделать вывод о том, что этот жанр во второй половине XX в. по-прежнему во многом выступает символом скорби, знаком призыва к ответственности, предостережением от новых катастроф.

Как будет показано дальше, реквием Соммерро продолжает во многом развитие жанра, обнаруживая как сходство, так и художественную оригинальность, а также особое, прицельное внимание к норвежской истории прошлого и настоящего, вплоть до документальных свидетельств разного рода, исходящее из убеждения о важности воздаяния, мемориального и публицистического осмысления времен немецкой оккупации и «холодной войны».

К главным, имевшим место уже до Соммерро признакам эволюции жанра можно отнести изменение традиционной структуры сочинения (последовательности частей), модернизацию текстовой основы (расширение «содержательного начала» за счет привлечения документальной прозы;

¹ А. Адамович – участник войны. С 1943 года был сначала связным, потом бойцом партизанского отряда. Преодоление литературно приукрашенного, сглаженного облика партизанской действительности – главная особенность дилогии «Партизаны» (1960/1963)».

² Орлов, Г. А. Указ. соч. – С. 72.

³ Аверинцев, С. Памяти Алеся Адамовича / С. Аверинцев, Ч. Айтматов, Д. Гранин, Ф. Искандер, С. Капутикян, Б. Окуджава [и др.] // Литературная газета. – 1994. – № 5 (5485). – С. 3.

использование текстов на разных языках), расширение исполнительского состава (в частности, введение чтеца), элементы театрализации.

3.2 Композиционно-драматургическое решение

«Партизанского реквиема»

В разделе предпринята попытка рассмотреть сферу музыкальной драматургии сочинения Соммерро и определить, насколько и в чем она соответствует традиционному строю католического реквиема, в чем обнаруживает признаки «нового реквиема», есть ли среди них новые признаки именно военного реквиема.

Несмотря на значительное число работ, посвященных вопросам драматургии, понятийная составляющая в данной области музыковедения разработана недостаточно. Так, Ю. В. Келдыш под музыкальной драматургией по отношению к музыкально-сценическим произведениям понимал систему выразительных средств и приемов воплощения драматического действия¹. Однако данная трактовка понятия приложима и к сочинениям иного рода, в том числе включающим или не включающим слово, в связи с наличием контрастных или конфликтных сфер, последовательным разворачиванием событийного ряда, «присутствием» завязки, кульминации, развязки и т.д. Е. В. Назайкинский, рассматривая пространство музыкального мира, отмечает, что оно «оказывается сферой разворачивания специфического музыкального сюжета, тематического развития, а также средоточием эстетических ценностей, полем взаимодействия идей и концепций, стоящих за образами и эмоциональными состояниями, запечатленными в музыке»².

В современном исследовании А. Я. Селицкого дано следующее объяснение музыкальной драматургии: «Исходя из того что понятие музыкальной

¹ Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия; в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – Стб. 299.

² Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – С. 61.

драматургии охватывает как образное содержание произведения, так и средства его выражения (форму в широком смысле), и стремясь дать наиболее общее определение, можно сказать, что музыкальная драматургия есть процесс сопоставления, взаимодействия и развития образно-смысловых начал, складывающийся в целостную систему и воплощающий законченный художественный замысел (концепцию, “картину мира”)¹.

Мы рассматриваем драматургию реквиемов в соответствии с определением, данным А. Я. Селицким.

Изложим главные аналитические наблюдения по поводу драматургии «Партизанского реквиема». Она выстраивается Соммерро и Ольсеном на чередовании двух планов: литургического и мемориально-исторического. При этом планы разграничены по исполнительскому составу, поэтому назовем состав. Это – солисты (сопрано, баритон), смешанный хор, чтец, симфонический оркестр. Солисты и хор исполняют тексты католических молитв (литургический план), чтец озвучивает драматические и трагические страницы истории партизанского движения на Севере Норвегии в годы Второй мировой и «холодной» войны, представленные в норвежских текстах (мемориально-исторический план), симфонический оркестр объединяет оба плана.

Это, как показал анализ, дает возможность сохранить традиционную мощь и возвышенность мессы, с одной стороны, и переключить в художественно важные моменты внимание слушателя на военно-мемориальные сюжеты, с другой (см. Приложения 2–4).

Обратимся к характеристике композиции (структуры) сочинения. Одним из признаков «нового реквиема» исследователи Н. К. Мохова (1985), О. В. Лосева (2001), Ю. В. Щетинина (2004), С. В. Студенникова (2010), Н. Н. Ходинская (2016), называют изменение традиционной структуры сочинений данного жанра.

¹ Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: учебное пособие / А. Я. Селицкий. – 4-е изд., стер. – СПб.; М.; Краснодар: Лань: Планета Музыки, 2022.– 80 с. – С. 7.

Мы уже характеризовали ее при рассмотрении литературной основы. Ради изучения собственно музыкальной составляющей еще раз укажем, что в Реквиеме Соммерро к латинским текстам «присоединяются» современные норвежские тексты – стихотворные и прозаические («письмо»). Они выстроены особым образом: структурно каждому номеру (кроме «Agnus Dei») соответствует текст, содержание которого дальше не повторяется: «Поморы» («Pomorene»), «Бегство на другую сторону фьорда (25 сентября 1940 г.)» («Flukten over fjorden»), «Крепость Финнмарк» («Festung Finnmark»), «Партизан» («Partizan»), «Партизанский край» («Partizanlandet»), «Предатель» («Angiveren»), «Разгром» («Opprulling»), «Последнее письмо первого из приговоренных к казни» («Det siste brevet fra den forst dodsdomte»), «Павшие» («De som dode»), «Охота на ведьм» («Heksejakt»).

Заметим сразу тексты прорисовывают драматургию целого, «пунктирно» представляя историю партизанского движения на Севере Норвегии в годы Второй мировой и «холодной» войны.

При изучении особенностей музыкальной драматургии сочинения мы обратились к исследованию образных сфер, этапов и последовательности развития драматического замысла, форм воплощения драматического действия, изучению музыкально-интонационного материала, лейтмотивов произведения, роли оркестра.

Исследование музыкальной драматургии сочинения позволило выявить две ведущие образные сферы: скорбно-лирического (№ 1, 3, 4, 7) и экспрессивно-драматического начала (№ 2, 5, 6). Эти две образные сферы, обозначенные в первых двух номерах, получают развитие на протяжении всего цикла.

Открывает путь разработке образов скорби, печали, мольбы № 1 «Requiem». Само положение этого номера в начале произведения предполагает его экспозиционное значение, завязку действия. «Requiem» – хоровой номер. Он написан в сложной трехчастной форме с включением норвежского текста «Поморы» между первой и второй частями данного номера. Пению хора предшествует оркестровое вступление. На фоне органного пункта появляется

скорбная лейтинтонация: восходящая кварта и нисходящая малая секунда. Интонационно кварта и секунда наделены здесь смыслообразующей функцией. Эта лейтинтонация выражает сущность всего произведения (восходящая кварта – интонация призыва – созвучна военной тематике, смягчена ламентозной малой секундой).

Choir B

p RE-QUI-EM AE-TER-NAM DO-NAE-IS DO-MI-NI *p* RE-QUI-EM

ET LUX PER-PE-TU-A LU-CE-AT E-IS

Рисунок 8 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Requiem» (ц.2)

Облик хоровой темы *первой* части номера определяется сочетанием хорового речитатива на одной высоте и активных восходящих квартовых скачков. С хорового речитатива начинается также «Военный реквием» Б. Бриттена (см. пример ниже), однако общий эффект различается: исследователи отмечают чувство оцепенения, «зловещего бесстрастия» у Бриттена¹; хоровую тему сочинения Соммерро можно охарактеризовать, скорее, как скорбную, сосредоточенную молитву (Рисунки 8–9).

Мрачно-скорбный строй усиливают также нисходящие глиссандирования-скольжения у виолончели (ц. 1); хроматические ходы целыми длительностями в верхней линии двухголосной фактуры альты (впервые – тоже в ц. 1), а также нисходящие нисходящие малосекундовые ходы обретшие уже исторически «знаковую» функцию музыкальных фигур скорби.

¹ Насонов, Р. А. Указ. соч. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://mus.academy/articles/primirenie-v-sobore-religiya-isaaka-v-messe-ouena?ysclid=lmnjzd5gyv950531345>.

Soprano *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

Alto

Tenor *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na

Bass

S.

A. *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na

T. e - is,

B. *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,

S. *p* do-na e - is Do-mi-ne,

A. e - is, *p* do-na e - is Do-mi - ne,

T. do-na e - is Do-mi - ne, *p* do-na e - is Do-mi - ne,

B. do-na e - is Do-mi-ne,

Рисунок 9 – «Военный реквием» Бриттена. Часть «Requiem aeternam»

Несмотря на определенные смысловые различия хоровых речитативов у Бриттена и Соммерро, норвежский композитор с самого начала, с первого номера обозначает адресацию к «эталонному» военному реквиему. Указанное обращение, как будет дальше показано, не единственное, но начальной адресацией подчеркивается, какому образцу будет следовать автор, какую художественную «планку» он для себя определил.

Эпизод, следующий за охарактеризованным – четырехтактный, оркестровый, меняет скорбный строй. В партии трубы проходит гимническая тема, которая насыщает образную сферу части светлыми красками. В конце

построения (т. 30) в партии кларнета Соммерро использует в сокращении цитату подлинного григорианского распева, секвенции *Dies irae* (Рисунки 10–11).

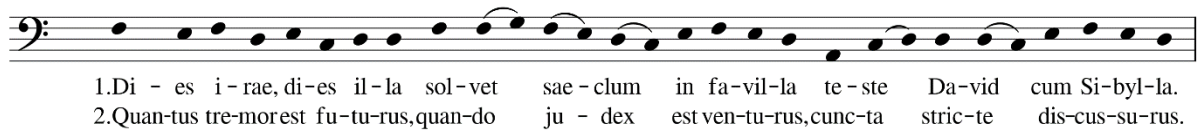


Рисунок 10 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Requiem». Партия кларнета



Рисунок 11 – Расшифровка «Dies irae» в классической 5-линейной нотации

Эту цитату композиторы, как известно, заимствуют очень часто: Ф. Лист («Пляска смерти»), К. Сен-Санс («Пляска смерти»), М. Мусоргский («Песни и пляски смерти»), в XX в. – С. Рахманинов («Остров мертвых») и другие.

Но Соммерро здесь решает задачу не во всем традиционно: цитата используется не на «своем» месте, т.е. не в части «*Dies irae*», которая является в произведении второй, а в начале произведения. Это художественное решение невольно отсылает к семантике средневекового оригинала и сразу настраивает на трагический лад. Использование григорианики, в частности, цитирование напева «*Dies irae*», и как будет показано ниже, антифона «*In Paradisum*» О. В. Лосева называет «памятью жанра» и относит к признакам «нового реквиема»¹. Таким образом еще один признак проявляется и в сочинении Соммерро.

Рассматриваемому № 1 «Requiem» соответствует норвежский текст «Поморы». Он – мемориально-исторический. В этом первом тексте Ольсена рассказано о быте поморов, о тесных связях жителей Финнмарка с «русскими», о

¹ Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 167.

духе и настроении того времени, когда часть норвежцев этой области смотрели на Советский Союз как на свое «идеологическое отечество»¹.

Текст «Поморы» включен в музыкальную ткань на фоне оркестровой педали и барабанной дроби. Тем самым в мемориально-историческом эпизоде переосмысливается музыка литургического пласта: в процессе развития траурное шествие и гимн сменяются экспрессивным танцем с барабанной дробью.

Структура второго раздела – «Kyrie eleison» (D-dur) – традиционно, в соответствии с вербальным текстом, имеет трехчастное строение. (Более подробно вторая часть номера будет рассмотрена ниже в связи с изучением стихийно- экспрессивного начала в драматургии «Партизанского реквиема»).

Реприза номера сокращена, при этом в ней происходит возвращение к материалу «Requiem aeternam» и соответствующему характеру. Трижды в репризе в партии оркестра присутствует разновидность графической темы креста (d-g-cis-es (cis-es собраны в вертикаль) – барочной эмблемы страдания.² (Рисунок 11).

The image shows a musical score for the 'Requiem' movement, specifically the 'Kyrie eleison' section. It consists of five staves: Violin 1 (Vin.1), Violin 2 (Vin.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (one flat) and the time signature is 4/4. The score begins with a *mf* dynamic marking. The first two staves (Violin 1 and 2) play a melodic line, while the lower staves (Viola, Violoncello, and Contrabass) play a bass line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. A graphic notation element, a cross shape, is present in the upper staves, indicating a specific rhythmic or melodic motif.

Рисунок 11 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Requiem» (ц. 13)

¹ Йентофт, М. Указ. соч. – С. 59.

² Друскин, Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. – СПб.: Северный Олень, 1995. – С. 46.

Завершает номер мемориально-исторический текст «Бегство на другую сторону фьорда». Этот текст – одно из самых глубоких «мест памяти».

При рассмотрении образных сфер сочинения Соммерро выясняется еще одно важное художественное обстоятельство: музыкальный материал анализируемого номера (№ 1 «Requiem») предопределяет развитие не только «скорбной», но и «экспрессивно-драматической» сферы. Интонационный комплекс тем этого номера проходит сквозь все сочинение. Интонация восходящей и нисходящей чистой кварты как в сглаженном виде, так и в виде тритона определяют мелодику «Dies irae», «Lacrimosa», «Sanctus», «Agnus Dei»; широкое и ритмически многообразное претворение в частях «Dies irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Agnus Dei» получают секундовые интонации. В четырех из семи номеров присутствует разновидность графической фигуры креста («Dies irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Sanctus»).

Наконец, в оркестровой партии первого номера участвуют почти все инструменты, за исключением литавр.

В целом именно этот номер во многом «задает» программность сочинения. Он также отчасти начинает обозначать соотношение признаков традиционного и «нового» реквиемов.

Как можно было видеть при перечислении номеров, относящихся к линии скорбной сферы, в их ряд нами были отнесены также № 3, 4, 7.

№ 3 «Recordare» (G- dur, Es -dur) продолжает скорбную линию (завязка действия). Номер написан в сложной двухчастной форме.

Музыкальный материал, сходный в обеих частях номера, звучит на разных высотах. Мелодия хора проникновенна и очень индивидуализирована, основана на интонациях, родственных № 1. Ее строй определяют секундовость и волнообразное движение.

Обрамляется номер норвежскими текстами «Партизан» и «Партизанский край» – мемориально-историческими эпизодами, в сильных словах раскрывающих специфику и тяжкие условия действий партизан в годы Второй мировой войны. Текст «Партизан» звучит на фоне колокола. Отметим, в

сочинении большое внимание уделено его мерному биению, которое раздается именно в узловые моменты сюжета (колокол – тоже символ, знак времени или безвременья, смерти и бессмертия). Отметим, что колокола и колокольность, упомянутая выше речитация на одном звуке, «разноголосица» в «Agnus Dei» как изображение молящихся прихожан, согласно мнению О. В. Лосевой, – средства, при помощи которых «новый» реквием стремится воссоздать «в самом себе» утраченное им церковное пространство¹. Это мнение можно подтвердить и тем, что одно из первых исполнений сочинения в 2000 г. состоялось в церкви Вардё.

Норвежский текст «Партизанский край», равно как тексты «Бегство на другую сторону фьорда», «Последнее письмо первого из приговоренных к казни», «Павшие», «Охота на ведьм», наиболее полно раскрывающие основную тему сочинения – тему жертвенного подвига и страдания партизан, звучат без сопровождения. А. С. Рыжинский, исследуя процессы взаимодействия музыкального и вербального рядов в сочинениях Л. Ноно, подчеркивает принципиальное отличие бытия слова, «слившегося с музыкальным материалом, <...> от бытия слова самого по себе»². Художественный прием, который использует Соммерро – еще одно свидетельство приоритетного отношения к слову, стремления композитора вывести текст сочинения на первый план, сделать ясно слышимым, понятным. И. Некрасова, говоря о драматургических функциях тишины, высказывает интересную мысль о том, что молчание «соединяет видимый и невидимый миры, являясь символом смерти, скорби и вместе с тем памяти, побеждающей время»³.

В отличие от № 1, музыкальный образ Recordare скорее трогательно-печальный, экспрессивно-лирический, чем скорбный. Звучание хора здесь «тоньше», камернее.

¹ Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 164.

² Рыжинский, А. С. Слово... – С. 247.

³ Некрасова, И. М. О драматургических функциях тишины в современной музыке / И. М. Некрасова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006 / Гл. ред. А. М. Цукер. – Ростов-н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 155–158.

№ 4 «Lacrimosa» у Соммерро – традиционно, как это бывает в жанрах такого рода, – лирический центр цикла, окрашенный скорбными настроениями. Особенность номера в том, что крайние его части написаны в мажорной тональности, C-dur (а средняя – в натуральном a-moll). Интервалика похожа на титульный мотив из первого номера, как будто соткана из тех же ходов (кварты, секунды), но в мажорном и как бы инверсионном виде (переинтонирование). На первый план выходит просветленная печаль (не скорбно-драматическая, как, например, у Моцарта, Верди). У Соммерро это номер для солирующего сопрано, персонифицирующего грусть, с подключением хора в репризе номера. Мелодическая линия в партии сопрано основана на малообъемном звукоряде со сменой устоев («g», затем «c», «d»), что характерно для старинной ладовой организации. Новый текстовый раздел «Pie Jesu» в партии сопрано построен на волнообразном движении. Подобное волнообразное секундово-терцовое движение роднит последующий вокализ сопрано соло с «Вокализом» С. Рахманинова, «широкий и привольный русский напев (которого – С. Л.) как бы облечен в форму барочной арии баховского типа»¹. (Рисунки 12–13).

В вокализе сопрано соло, присутствуют отголоски средневековой секвенции *Dies irae* (тт. 43, 47), что также служит определенной эмоциональной установкой для слушателя. Образ скорби подкрепляется и ламентозными ниспадающими ходами хоровой темы².

В оркестре главная роль принадлежит духовым и ударным инструментам, тематический материал которых содержит игровое начало. Хроматика в партии трубы соло (и лидийский лад) противопоставлены диатонике в партии солистки (тт. 23–25).

¹ См.: Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 472 с.

² Подчеркивая «большое символическое значение» *lamento*, Д. Метцер отмечал присутствие «черт жанра» в авангардном «Реквиеме» Д. Лигети (См.: Metzger, D. Op. cit. – P. 173). Напомним, этот реквием является рефлексией по поводу событий Второй мировой войны. Некоторые отечественные исследователи называют это сочинение «мемориалом трагических реалий истории». – См.: Королева, А. В. Указ. соч. – С. 75.



Рисунок 12 – Вокализ Рахманинова (op. 34, №14)

Рисунок 13 – «Партизанский реквием» Соммерро.
Номер «Lacrimosa». Вокализ сопрано соло

В репризе номера музыкальный материал видоизменен, текст молитвы исполняется хором.

В коде номера – синтез инструментальной, вокальной партий и слова: мерное биение колокола, органнй пункт у низких струнных и вокализ сопрано соло сопровождают мемориально-исторический эпизод – норвежский текст «Предатель».

Обратимся к последней части. В музыкальной драматургии всего произведения № 7 «Agnus Dei» – становится развязкой действия. В нем отсутствуют интермедии чтеца и господствует литургический план.

В образной сфере – скорбная линия, но не торжество трагического, а динамическое выражение светлого начала (G-dur, g-moll, G-dur). Мелодическое развитие непрерывно: если умолкает голос, оно продолжается у духовых. При этом в партии трубы соло проходит основной тематический материал. Темы передаются от вокалистов к инструментам и хору, создавая непрерывное мелодическое течение.

Выделить ведущий голос здесь невозможно: вокальная, хоровая и инструментальная партии в равной мере значительны. Слитности голосов всей партитуры соответствует и слитность трех частей формы номера. Каждая последующая часть крупнее предыдущей, что приводит к кульминации в коде (по сути – пику развития) с включением материала из первой части реквиема, как реминисценции.

В тематическом материале происходит возвращение секундово-квартовой опоры. Показательна интонация терции с близлежащими опевающими ее секундами: она часто используется в строении норвежской мелодики. Натурально-ладовой основой с лидийским оттенком (в G-dur возникает «cis») перекликается с № 4 «Lacrimosa».

Исследователи отмечают, что этим оборотом лидийского лада «необычайно широко и изобретательно» пользовался Э. Григ¹. Соммерро здесь, с одной стороны, ориентируется на традицию – использует лад, который, как отмечают исследователи, характерен для норвежской народной музыки; в реквиеме эта традиция оборачивается другой стороной: в него вводится «национальный элемент», что можно определить как один из признаков «нового» реквиема.

Если вспомнить о коммуникативных задачах, то таким музыкальным приемом они решаются очень успешно, что углубляет «возможности» этого элемента.

Во второй части номера женская группа хора читает текст молитвы «Libera me» говором. В репризе, в дуэте солистов, композитор применяет прием *Stimmtausch*, использовавшийся в мотетах, и доминировавший вплоть до конца XVI в². В ц. 10 одну мелодию поет сопрано, другую в контрапункте – баритон, в ц. 11 они меняются местами (Рисунок 14).

¹ См.: Кремлев, Ю. А. Указ. соч. С. 107; Левашова, О. Е. Указ. соч. С. 23; Бенестада, Ф. Эдвард Григ – человек и художник / Ф. Бенестада, Д. Шильдеруп-Эббе; пер. с норвеж. Н. Н. Мохова. – М.: Радуга, 1986. – 376 с.

² Мартынов, В. И. «Конец времени композиторов» / В. И. Мартынов / послесл. Т. Чердниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

В коде Соммерро использует еще одну подлинную мелодию из григорианского Реквиема. Это «In paradisum» («В раю») – антифон, исполняемый в конце католической заупокойной мессы (Рисунок 15).

Sop.
mp
AG-NUS DE-I AG-NUS DE-I QUI TOL - LIS PEC-CA-TA MUN-DI

Bar.
mp
AG - NUS DE-I QUI TOL - LIS PEC-CA-TA

DO-NA E - IS RE-QUI - EM *mp* AG - NUS DE-I QUI TOL - LIS

MUN - DI *mp* AG-NUS DE-I AG-NUS DE-I QUI TOL - LIS PEC-CA-TA

PEC - CA - TA MUN - DI

MUN-DI DO - NA E - IS RE - QUI - EM

Рисунок 14 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Agnus Dei» (с. 10-11)

Подлинную мелодию, как и текст, композитор цитирует без изменений (Рисунок 16).

Напомним, в своих произведениях эту мелодию использовали Г. Форе, Джозеф-Гай Ропарц, М. Дюруфле; Соммерро наиболее близок здесь к соответствующей части (№ 9) Реквиема Дюруфле (1947) (Рисунок 17).

Ant. 7.

N pa-ra-dí-sum: dedúcant te Ange-li: in tu-o
advéntu suscí-pi-ant te Mártý-res, et perdúcant
te in ci-vi-tá-tem sanctam Je-rú-sa-lem. Cho-rus
Ange-ló-rum te su-scí-pi-at, et cum Lá-za-ro
quondam páu-pe-re aetérnam hábe-as réqui-em.

Рисунок 15 – Антифон In Paradisum из григорианского Реквиема

mf IN PA - RA -

free DI-SUM DE-DU-CANT TE AN-GE - LI; IN TU-O AD-VEN-TU SUS CI-PI-ANT TEMAR-TY RES, ET PER -

DU - CANT TE IN CI - VI - TA-TEM SANC - TAM JE - RU - SA-LEM. CHO - RUS

AN-GE-LORUM TE SUS-CI-PI-AT. ET CUM LA-ZA-RO QUON-DAM PAU-PE-RE AE-TER-NAM HA-BE-AS RE-QUI-EM.

Рисунок 16 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Agnus dei»

Первые двенадцать тактов музыкального текста совпадают полностью, далее материал мелодии у Соммерро отчасти повторяет подлинную григорианскую мелодию. Композитор сохраняет местоположение «In Paradisum», помещает ее в конец последней части реквиема, подчеркивая тем самым идею

просветления, освобождения от страданий¹. На квинтовой педали (g-d) оркестра хор поет в унисон моноритмично мелодию антифона (см. тт. 88–99). Как отмечают искусствоведы, монодический плавный распев присущ, например, реквиемам Окегема или Обрехта².

Andante Moderato $\text{♩} = 56$

In Pa-ra-di - sum de-du-cant te An-ge - li, in tu-o ad - ven-tu
sus - ci-pi-ant te mar-ti-res, et per-du-cant te in ci-vi-ta-tem sanc -
tam - le - ru-sa-lem. Cho - rus An-ge - lo - rum te sus-ci - pi-
at et cum La - za - ro quon - dam pau-pe-re ae - ter - nam ha - be-as re - qui - em.

Рисунок 17 – «Реквием» Дюруфле. Часть «In Paradisum» (фрагмент)

Возвращение фрагмента материала из первой части (g-moll) – синтезирующая функция – создает тематическую и смысловую музыкальную арку. Вместе с тем повторение тексто-музыкальной формулы начального номера трансформирует его изначальную скорбную идею.

Заключительное молитвенное обращение «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»), G-dur, Соммерро взял из евхаристической литургии. Здесь он мог ориентироваться на Бриттена. Обращение подчеркивает иную («пацифистскую») идею реквиема: хор озвучивает фрагмент богослужебного текста – молитву не о мертвых, а о живых. Благодаря этому включению, текст части «Requiem aeternam» воплощает функцию мемориала – манифестации против войны, призывы к

¹ Пусть ангелы ведут тебя в рай;
пусть мученики примут тебя по прибытии.
и введут в святой город Иерусалим.

² См.: Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рымко Григорий Александрович. – М., 2013. – 375 с.

обществу помнить о ее жертвах. Заключительный «соборный», в унисон звучащий хоровой «Amen» в торжественно-светлом E-dur в целом усиливает мемориальную функцию сочинения.

Как показало исследование, трактовка скорбно-лирической образной сферы в произведении носит двухплановый характер: с одной стороны – скорбь по павшим («Requiem», «Recordare», «Lacrimosa»), с другой – светлое раздумье, вера в духовные силы современного человечества, значимость опыта прошлого, надежда на то, что соотечественники – современники и потомки – будут чтить подвиг норвежских партизан во имя свободной и наполненной творческим созиданием жизни и видеть в этом особый и святой долг («Agnus Dei»).

Скорбно-лирическая образная сфера везде маркирована женским голосом (сопрано соло) и это голос полон глубокой печали о тех, кто жил честной, простой, достойной жизнью и своего не прожил: о том, что любовь матерей сильнее смерти, их чувства не знают усталости, их близким помогают молитвы о спасении. Порою голос раздается, если вспомнить А. Блока, словно у Царских врат, но только предтечей о том, что воздастся всем сыновьям за их недожитые жизни вечным бытием в иных прекрасных пределах, где соединятся души матерей и безвременно ушедших сыновей.

Второй задачей данного раздела стало рассмотрение экспрессивно-драматической образной сферы. Материал показал, что она берет начало во втором разделе экспозиционного номера № 1 «Requiem», о чем кратко было сказано в начале его рассмотрения. Эта вторая часть, «Kyrie eleison», (D-dur) построена на народных танцевальных интонациях с характерными для них волнообразным движением, трехдольностью, краткостью построений, пунктирным ритмом. Соммерро, как пишут авторы, в своем творчестве тяготеет к народной культуре. В данном случае это находит выражение в стремлении актуализировать тему памяти о норвежских партизанах, сказать любому

слушателю, что языком музыки говорится не о прошедшем времени, а о настоящем, *длительном настоящем*¹.

В свое время известный специалист по истории и культуре Скандинавии А.Я. Гуревич подчеркивал сохранение многовековых традиций Норвегии и в XX в.², то есть именно в ее истории отметил значимость длительных факторов.

Это позволяет предположить, что на глубокие традиции «откликнулся» и «Партизанский реквием». В любом случае, в хоровой теме и партии оркестра (ц. 10–11) возникает аллюзия на тему «К радости» из финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена (хор «Обнимитесь миллионы» на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера (Рисунки 18–19).

Исследователи отмечают, что финал Девятой симфонии подводит итог исканиям Бетховена в симфоническом жанре и прежде всего в воплощении *идеи радости и братства (коллективности)*.³ «Финал – «Allegro con brio» – одно из безудержно радостных произведений Бетховена, которое толкуют, например, как массовый народный танец»⁴.

¹ Напомним, что французский ученый Ф. Бродель (1902–1985), представитель старшего поколения школы «Анналов», предложил концепцию деления исторического времени на основании понятия «длительность» и учета факторов экономики и географии: событийное время (короткое), время средней длительности (собственно цивилизационное) и время большой длительности (отсчет от геологического периода). По Броделю, именно время большой и средней длительности дает возможность понять событийное время в должной степени полноты (См.: Бродель, Ф. Указ. соч.). Отсюда длительное настоящее – это время, которое хронологически уже прошло, но продолжает жить в традициях, обрядах, танцах, ритмах, объединяет всех, «персонализирует» чувство нации.

² Во второй половине двадцатого столетия, в 1960-е гг., А. Я. Гуревич выполнял академический заказ по созданию ряда статей для «Исторической энциклопедии». Он написал и значительную часть статьи о Норвегии, акцентировал там внимание на исключительно важную роль традиций, в том числе – общинности, коллективности, единения (См.: Гуревич, А. Я. Норвегия / А. Я. Гуревич, В. В. Похлебкин // Советская историческая энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1967. – Т. 10. – Стлб. 305–333).

³ См.: Альшванг, А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. – 4-е изд. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 308; Музыка французской революции XVIII века. Бетховен: учебное пособие / А. А. Хохловкина, Б. В. Левик, Р. И. Грубер [и др.]; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [Б. и.], 1967. – (История зарубежной музыки). – С. 239.

⁴ См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. – С. 308.

♩ = 132 1. Requiem

Cl. *mp*

Bsn. *p*

Hn. *mp*

Perc. Chimes *p* Gong *p*

S

Choir KY - RI - E E - LEI - SON

A *mp*

Рисунок 18 – «Партизанский реквием» Соммерро. Номер «Requiem» (ц. 10–11)

Choir

Wer ein hol - des Weib er - run - gen, mi - sche sei - nen Ju - bel ein!

Рисунок 19 – Финал Девятой симфонии Бетховена. Хоровая тема «К радости»

У Соммерро данная цитата (так же, как и цитата средневековой секвенции «Dies irae» в первой части номера) остается в рамках попевочности и не оформляется в виде развернутой мелодии. Она важна как продолжение обращения к чувству народного единства, исторически не исчезнувшему у норвежцев и усиленному узнаваемыми культурными знаками.

Обогащается и развивается стихийно-экспрессивное начало в следующем экспозиционном номере – № 2 «Dies irae». День гнева, d-moll, – один из самых драматических и экспрессивных в драматургии сочинения – является завязкой действия. Источником художественного образа номера выступает средневековая секвенция. Контраст музыкальных образов, определившихся в части «Requiem», здесь усилен и дополнен новыми гранями.

После сумрачно-однотонного, аскетично-скорбного звучания хора №1 блестяще вступает труба соло. Экспрессия становится всеохватывающей, когда к оркестру присоединяется хор. Склад мелодии хора определяют не только уже отмеченный нами лидийский лад, танцевальные интонации, повторность. В ней также присутствуют отсылки к тематическому контуру знаменитого эпизода нашествия из первой части Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича: нисходящее и восходящее движение с характерным «обрубленным» завершением двумя повторяющимися звуками (Рисунки 20–22).

Allegretto

pp secco col legno

Рисунок 20 – Седьмая симфония Шостаковича. Часть 1. Тема фашистского нашествия

ff DI - ES IR - AE DI-ES IL-LA DI-ES IR-AE DI-ES IL-LA

Рисунок 21 – «Партизанский реквием» Соммерро. №2 «Dies Irae». Хоровая тема (ц. 1)

ff DI - ES IR - AE DI-ES IL-LA DI-ES IR-AE DI-ES IL-LA

Рисунок 22 – «Партизанский реквием» Соммерро. №2 «Dies Irae». Хоровая тема (ц. 3)

Мелодия темы солирующего баритона (третий раздел концентрической формы построен по принципу диалога солиста с хором) речитативного склада, хроматизированна, символизирует крайнюю степень напряжения. Этому способствует обилие тритонов и хроматических интервалов (ув. 2, ум. 7, включение ум. 3). Отметим, что структурная гибкость формы достигается разнообразием количества частей (в номере «Dies irae» «Партизанского реквиема» их пять: ABCB1A).

Очень велика здесь роль оркестра: он выразительно подхватывает развитие тематического материала хора (в стремительном движении шестнадцатых, в изгибах мелодии духовых инструментов); в кульминационном моменте (третья часть) сливается с хором *tutti* в нисходящем глиссандировании голосов.

Внутри номера (четвертая часть) на фоне мерного биения колокола возникает краткий мемориально-исторический эпизод (текст «Крепость Финнмарк») о начале оккупации Норвегии немцами.

Сферу драматических образов продолжает № 5. «Offertorium» – драматический центр сочинения. Своим «восходящим» тональным планом (h - moll, H- dur) он напоминает тональную структуру «Offertoire» из «Реквиема» Г. Форе (h-cis-dis-D-H). Соответственно тексту молитвы «Domine Jesu», номер написан в сложной двухчастной форме (со вступлением и кодой).

Вступление и хоровая интермедия исполняются на единый мотив. Хоровая интермедия (женский хор) обрамляет всю форму до коды; в ее основе – фигурация, дублирующая ритм бонго.

Рисунок мелодии солирующего баритона в первой части индивидуализирован, ритмически заострен и мелодически сложен: широкие ходы (на м. 6, б. 9), острые по своему ладотональному положению обороты (тритон между I и V ступенями). Сконцентрированность подобных интонаций на небольшом протяжении углубляет драматическое и экспрессивное начала. Во второй части сольного фрагмента создается музыкально-образный контраст: повелительный ритм смягчается, широкая интервалика сменяется поступенным движением.

Коде номера предшествует мемориально-исторический эпизод (текст «Последнее письмо первого приговоренного к смерти»). Кода «Offertorium» естественно вырастает из текста «Письма». В тематическом материале светлого хора «Hostias» обнаруживается отсылка к «Hostias» из Реквиема Моцарта: мелодия цитируемой хоровой темы воспроизводится Соммерро варьированно, но характерные обороты слышны (Рисунки 23–24).

Представляется, что выбор именно этой печальной музыки в качестве цитаты не был случаен: жизнь молодого Моцарта оборвалась трагично и преждевременно, произведение осталось незавершенным. Философские размышления на тему непрожитых, трагически оборвавшихся жизней героев-партизан содержит и норвежский текст «Павшие».

Andante

p Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi Do - mi-ne lau-dis of - fe - ri-mus:

Рисунок 23 – Реквием Моцарта (d-moll). Часть Hostias. Хоровая тема

mf $\text{♩} = 80$

mf HOS-TI-AS ET PRE-CES TI-BI DO-MI-NE LAU-DIS OF-FER-I-MUS
 TU SUS-CI-PE PRO A-NI-MA-BUS IL-LIS QUA-RUMHO-DI-E
 ME-MO-RI-AM FA-CI-MUS: FAC E-AS, DO-MI-NE, DE
 MOR-TE TRAN-SI-RE AD VI-TAM

Рисунок 24 – «Партизанский реквием» Соммерро. № 5 «Offertorium». Хоровая тема Hostias

Как в «Dies irae», в «Offertorium» важна оркестровая краска. Звучание бонго и педаль низких струнных сопровождают самый экспрессивный, драматический мемориально-исторический эпизод «Партизанского реквиема» – норвежский текст «Разгром»¹.

Анализ показал, что между № 2 («Dies irae») и № 5 («Offertorium») нет явного контраста: один словно продолжает другой, но облик каждого из них индивидуален. Связь выявляется в особенностях метра: нечетный размер (5/8) дает постоянную смену акцентов (3+2); в соответствии гармонических средств (акцентирование уменьшенных интервалов); в составе исполнителей (баритон соло, хор, оркестр, чтец).

Наконец, экспрессивно-драматическая образная сфера находит свое выражение и в № 6 «Sanctus». Он написан в сложной трехчастной форме с синтетической репризой и построен на чередовании двух тональностей (g-moll и G-dur).

Для канонического возглашения «Sanctus» (Свят) не характерны минор и драматизм². Однако у Sommerro № 6 представляет собой синтез скорбной экспрессии (сопрано соло, баритон соло) и драматического начала (хор, оркестр)³. Драматизирует облик мотива сопрано соло интонация восходящей кварты: на протяжении номера она звучит как призыв, затем интонационно обостряется – трансформируется из чистой в увеличенную – и замыкается октавным скачком (перекликается с партией трубы соло № 2 «Dies irae»).

Тема баритона соло первой части декламационна, сочетает речитацию на одном звуке и широкие ходы (на б. 7).

¹ Заметим, что со звучания бонго начинается фильм бразильского режиссера А. Дуарте «Исполнитель обета» (1962), где история бедного крестьянина символически наложена на историю страданий и смерти Христа.

² Кюгерян, Т. С., Григорианский хорал / Т. С. Кюгерян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 62–63.

³ Данный художественный прием специально рассматривался в статье автора диссертации (2020). – См.: Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Sommerro как художественный способ осмысления Второй мировой войны: традиционное и современное / С. А. Ляшова // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (Саратов, 14–15 мая 2020 г.). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – С. 170–180.

Вторую часть номера характеризуют блестящие аккорды хора (текст «Osanna», G-dur), хроматизированная мелодия баритона соло (лирическая, скорбная «Benedictus», g-moll), краткие выразительные мелодические построения декламационного плана трубы соло. Фактурно-оркестровое *ostinato* духовых роднит «Sanctus» с № 2 «Dies irae» и № 5 «Offertorium».

В репризе номера соединяются материалы первой и второй частей. Удар гонга, завершающий номер, благодаря симфонической поэме «Франческа да Римини» П. Чайковского, ассоциируется с inferнальным пространством¹ и образно предвосхищает строки последнего мемориально-исторического эпизода – норвежского текста Ольсена «Охота на ведьм».

Исследование показало, что экспрессивно-драматическая сфера сочинения маркирована мужским голосом (соло баритона). Тембр солиста, как представляется, персонифицирует в сочинении норвежских партизан², а тематический материал партии являет их чувства и действия в бою – высокое психологическое напряжение, бесстрашие и напор.

Обобщение наблюдений над развитием двух рассмотренных образных сфер позволяет представить драматургический план «Партизанского реквиема» в целом. Прежде всего, в чередовании контрастных номеров ясно прослеживается единое драматургическое развитие (волновая драматургия) с экспозицией, завязкой действия (№ 1, 2, 3 «Requiem», «Dies irae», «Recordare»), кульминационной зоной (№ 4, 5, 6 «Lacrimosa», «Offertorium», «Sanctus») и развязкой действия (№ 7 «Agnus Dei»).

Экспозиция цикла («Requiem»), в которой представлены обе образные сферы, не содержит значительного конфликтного противопоставления музыкальных образов. Конкретизация конфликта происходит во второй части

¹ См., например: Должанский, А. Н. Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения / А. Н. Должанский. – 2-е изд. – М.: Музыка: Ленинградское отделение, 1981. – С. 74.

² Данная тенденция к «персонификации» сольных партий найдет продолжение в кантате Х. Соммерро «Айсберг» (2018), главной героиней которой является Ева Сарс (сопрано) – жена исследователя, ученого, дипломата, гуманиста и Нобелевского лауреата Фритьофа Нансена (баритон).

(«Dies Irae») «Партизанского реквиема». В ней господствует идея вторжения врага и создается острое драматическое напряжение, которое сменяется скорбно-лирическим настроением третьей части «Recordare». В «Recordare» находят отражение глубокие размышления об участниках партизанского движения и ценности их высокой жертвы во имя спасения родины.

Кульминационная зона сочинения Соммерро не сведена к одному номеру, одной «высшей точке»¹ и включает «Lacrimosa», «Offertorium» и «Sanctus». «Lacrimosa» – концентрированное выражение лирики (лирический центр цикла), где происходит оплакивание судеб партизан, пострадавших в результате предательства. «Offertorium» – драматический, трагический центр сочинения возвращает к мысли о борьбе и принесении жертвы. «Sanctus» (дуэт) – высшая ступень кульминационного развития: вместе с чередованием тональностей, чередуются экспрессивно-драматическая и скорбно-лирическая образные сферы. При этом старинная жанровая модель «Sanctus» в авторском преломлении приобретает совершенно иную образно-смысловую трактовку: вместо привычного для этого номера восторженного ликования – драматизм и напряжение, что связано с выражением идеи страданий и гонений участников партизанского движения во времена «холодной войны»².

Финал – «Agnus Dei» – развязка действия, спад напряжения, динамическое выражение светлого начала. Этот номер — одно из самых чутких и тонких композиционных воплощений музыкального содержания в произведении Соммерро: от страданий и гонений – к вечному свету, миру, признанию и обретению вечного покоя партизанами Финнмарка. Здесь проникновенность и глубина воплощаемой эмоции достигает своего апогея – звучит очень «человечная», полная теплоты музыка, как непосредственное обращение к сердцу слушателя. Наконец, возвращение в коде фрагмента материала («Requiem

¹ См.: Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 3-е изд. – 527, [1] с.

² Заметим, что это не единственный пример: «Sanctus» в Реквиеме К. Дженкинса (2005), созданном через пять лет после сочинения Соммерро, также написан в минорной тональности.

aeternam») из первой части имеет синтезирующую функцию и создает смысловую музыкальную арку.

Подведем итоги материалу, рассмотренному в разделе. Исследование позволило нам выявить в семи частях сочинения две образные сферы. Скорбно-лирическая (первая образная сфера) не носит характера мировой трагедии, это мягкая, лирическая скорбь. Экспрессивно-драматическая (вторая образная сфера) – не демоническое начало (беспощадное и inferнальное), а игровое, танцевальное, легкое, как представляется, впитало в себя начала традиционной норвежской культуры.

Каждая образная сфера опирается на общий (интонации кварты и секунды) и собственный (фактурно-оркестровое и хоровое *ostinato*) круг интонационно-ритмических формул, переходящих из номера в номер.

Свидетельством глубокого и содержательно точного следования традиционной модели жанра становится тот факт, что, музыкальный материал произведения содержит григорианскую мелодику («*Dies irae*», «*In Paradisum*»), ренессансно-барочные риторические фигуры, старинные техники (*Stimmtausch*), а также демонстрирует отстоявшуюся в веках семантическую устойчивость частей (за исключением «*Sanctus*»). Это добавляет аргументов в пользу сделанного нами в предшествующей главе наблюдения, что композитор видел своей творческой задачей создание именно заупокойной мессы, традиционной в ритуале, волнующей душу, вовлекающей в сопереживание.

Некоторые черты драматургии «Партизанского реквиема», его структуры, исполнительского состава также обнаруживают связь с «Военным реквиемом» Б. Бриттена и реквиемом «Помните!» Л. Шлег.

При этом, Соммерро не останавливается только на повторе знакомого, каким бы значимым оно не было, сочинение не остается «еще одним» привычным, узнаваемым в деталях, давно известным и по традиции почитаемым музыкальным текстом. Оно отчетливо обнаруживает черты «нового реквиема», о которых речь шла предыдущей главе. Среди них – жанровая переориентация реквиема (утрата культового предназначения); совмещение канонического слова

со светскими литературными источниками и, в частности, обозначенное в предыдущем параграфе «многоязычие». Оно вырастет в авторскую идею, которую Соммерро реализует введением (наряду с латынью) современных норвежских исторических по содержанию текстов, трансформацией образного содержания жанра, которая являет себя целенаправленной программностью. Истоки этой программности – в исторических событиях времени. Особенности художественного видения Р. Ольсена позволили Х. Соммерро предельно четко представить «облик» реквиема. Композитор создает музыкальное произведение, которому присущи с одной стороны – напряженность, драматический накал, с другой – лиризм и камерность.

Особенность авторского замысла и его решений заключается в том, что композитор, несмотря на наличие текстовых включений на норвежском языке, образующих мемориально-исторический план, находит ряд музыкальных средств, направленных на объединение и создание целостности формы. Это удается благодаря системе лейттембров (например, колокол звучит на протяжении всего цикла, именно в узловые моменты сюжета), а также внутренней организации материала: все номера сочинения объединены в соответствии с идеей и сюжетом, заложенными в тексте чтеца – от страданий и гонений – к просветлению, признанию и обретению вечного покоя героями-партизанами. (На эту же идею указывает «восходящий» тональный план сочинения).

Во фрагментах сочинения, выражающих скорбь, а также в мемориально-исторических эпизодах важная роль отведена в оркестре струнным и ударным инструментам (скорбно-лирическая природа тембра альты в начальной теме; органные пункты и мерное биение колокола, сопровождающие норвежские тексты). В гимнических фрагментах, во фрагментах, связанных с танцевально-игровым, экспрессивно-драматическим началами, сочетаются трубные сигналы, фигурации литавр, удары гонга, создавая яркое, блестящее, но иногда и зловещее звучание.

Таким образом, сам тембровый облик частей реквиема Соммерро служит одним из действенных средств выразительности, подчеркивая различие и

контраст основных образно-смысловых сфер произведения. При этом Соммерро не тяготеет к яркой экспрессивности, а пытается донести глубинный, философский смысл изображаемого. Ему важен какой-то намек, знак, за которым скрывается особое, глубокое обобщение. Не случайно в сочинении Соммерро большое значение приобретает символ (ренессансно-барочная фигура креста).

По мнению Е. В. Назайкинского, символ должен обладать «качеством высокой смысловой насыщенности и обобщенности, закрепившим за собой жизненно, нравственно, эстетически важное содержание»¹. У Соммерро в этой роли выступают цитаты и аллюзии – цитирование текстов Библии, подлинных григорианских мелодий, аллюзивные отсылки к классическим произведениям предшествующих эпох: Баха, Моцарта, Бетховена, Рахманинова, Шостаковича, Бриттена. Рассмотрим этот вопрос специально.

3.3 Интертекстуальные связи как художественный способ актуализации культурно-исторической памяти

Исследование вопроса с точки зрения интертекстуальности, о которой кратко шла речь при характеристике реквиемов Бриттена и Шлег, позволит углубить понимание особенностей художественного стиля реквиема Х. Соммерро. Оно также позволит более развернуто охарактеризовать истоки, идейно-образное содержание произведения в культурном контексте эпохи, диалоге с иными эпохами и творцами в плане культурно-исторической преемственности или переосмысления традиций.

Напомним, что философское и методологическое осмысление феномена межтекстовых связей получило отражение в филологических и культурологических трудах целого ряда теоретиков и методологов XX – первых

¹ Назайкинский, Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии / Е. В. Назайкинский) // С. В. Рахманинов: К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. (Москва, 10–12 мая 1993 г.) / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: Московская консерватория: Научно-творческий центр «Консерватория», 1995. – (Научные труды Московской государственной консерватории. – Сб. 7). – С. 29.

десятилетий текущего столетия, прежде всего М. М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Женетта, Н. Пьеге-Гро, У. Эко, И. П. Смирнова, И. В. Арнольд и др.).

Как самостоятельный аспект анализа музыки, связанный с постоянным возрастанием информационной насыщенности текста музыкального произведения (в плане смыслового содержания), при его исполнительской, исследовательской и слушательской интерпретации, интертекстуальный анализ разрабатывали в отечественном музыковедении М. Г. Арановский, Л. В. Гаврилова, Л. С. Дьячкова, М. С. Высоцкая, Д. Тиба, В. Б. Валькова, М. Г. Раку, И. С. Стогний, Е. В. Титова, Н. С. Гуляницкая, А. В. Денисов, А. И. Климовицкий и т.д.¹ Интересное нам практическое применение интертекстуального анализа, выводы и обобщения по проблеме интертекстуальности содержит работа Э. Выбыванец².

Как отмечают исследователи, целостной теории интертекстуальности еще не разработано. В данном разделе интертекстуальность понимается в изначальном лингвистическом смысле (М. М. Бахтин) или как у структуралистов, например, Р. Барта, который дал «каноническую формулировку» термина (Прим. 12).

«В настоящее время, согласно интерпретации И. П. Ильина, в качестве текста стали рассматриваться литература, культура, общество, история, сам человек, что привело к восприятию культуры как единого «интертекста»»³.

Авторитетный музыковед М. Г. Арановский в работе «Музыкальный текст: структура и свойства» (1998) развивает идею Барта: «Вхождение типовой

¹ См.: Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке: Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.; Дьячкова, Л. С. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: к проблеме интертекстуальных связей / Л. С. Дьячкова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: сборник трудов науч.-практ. конф (Москва, 17–21 нояб. 1992 г.). М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1994. – Вып. 2. – С. 183–191; Раку, М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2 (667). – С. 9–21; Климовицкий, А. И. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекста / А. И. Климовицкий // Музыкальная академия – 1998. – №3/4, кн. 2. – С. 280–285; Денисов, А. В. О соотношении «цитата–контекст» в музыкальном произведении / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 13–21.

² Москвин, В. П. Методика интертекстуального анализа / В. П. Москвин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – № 3 (98). – С. 116–121; Выбыванец, Э. В. Военный реквием Бенджамина Бриттена в свете интертекстуальных связей / Э. В. Выбыванец // Обсерватория культуры. – 2021. – Т. 18, № 4. – С. 436–446.

³ Цит. по: Гуляницкая, Н. С. Указ. соч. – С. 77.

лексемы¹ в текст не тождественно цитации. <...> Цитата — результат абсолютно сознательной процедуры. Напротив, механизм лексической интертекстуальности действует на основе чисто интуитивного выбора, подсказанного совокупностью таких факторов, как стиль, традиция, жанр, память, сеть ассоциативных связей и т. д.»². Под лексемой может пониматься и собственно цитата, и нагруженная специфической семантикой интонация, риторическая фигура, и тональность, а также «переклички сюжетно-образных мотивов, драматургических решений, жанровых моделей, структурно-типологических черт, связи с другими видами искусства»³. Иначе говоря, автор работает (создает конкретное произведение) в поле уже существующего «большого» Текста (в данном случае, музыки европейской традиции), и у него это взаимодействие с интекстами⁴ может происходить интуитивно.

Задачу исследователя Барт видел в том, чтобы проследить «пути смыслообразования», т.е. «попытаться уловить и классифицировать <...> те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста»⁵. В результате «открываются более тонкие, скрытые семантические знаки и смысловые нюансы художественного послания автора <...>. Новый уровень понимания текста связан и с актуализацией в сознании реципиента фрагментов культурно-исторической памяти, ассоциирующей с соответствующими контекстами того или иного интертекстуального включения: социально-психологического, идеологического, духовного, политического, личностных особенностей автора и др.»⁶. Кроме того, интертекст «помогает по мере

¹ Под лексемой М. Г. Арановский понимает «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» (см.: Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – С. 70).

² Там же. С. 73.

³ Выбыванец, Э. В. Указ. соч. – 439.

⁴ Интекст – некоторая часть текста, связывающая данный текст (часть текста) с другим текстом (частью текста), требует в первую очередь узнавания, возможности ее соотнесения с другим текстом.

⁵ Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт; пер. с фр. С. Л. Козлова // Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова – М.: Прогресс, 1989. – С. 425.

⁶ Выбыванец, Э. В. Указ. соч. – С. 439.

возможности отследить <...> внутренний диалог (автора – С. Л.) с жизненными и художественными явлениями, вдохновившими на сочинение, со всем тем, что находило в его душе отклик, а также процесс и «маршруты» вызревания композиторской мысли»¹.

Рассмотрим «Партизанский реквием» сквозь призму интертекста. Начнем с общих моментов. Представляется, что канонический литургический текст под воздействием такого интертекста как стихи Р. Ольсена претерпевает определенные изменения. Традиционная надмирная идея начинает «приближаться» к слушателю сквозь призму реалий военного и послевоенного времени, рождает более осязаемое чувство личной сопричастности. В свою очередь стихи Р. Ольсена в контексте заупокойной мессы обретают своего рода эпичность, заставляют задуматься над горним, надмирным. Семантический сдвиг на уровне вербального текста можно определить как один из внутренних знаков актуализации содержания реквиема.

Если обратиться к музыкальному тексту, то он дает возможность выявить ряд интертекстов. Это жанровые ассоциации со старинной и церковно-певческой традицией, наличие ренессансно-барочных риторических фигур, семантика тональностей, цитаты подлинных мелодий григорианского Реквиема и цитаты-отсылки к конкретным музыкальным сочинениям. Перейдем к нему и выявим основные моменты.

Интертекстуальные жанровые ассоциации возникают при осмыслении связей партитуры со старинной и церковно-певческой традициями. Это, прежде всего,

-псалмодирование на одном звуке (основная тема хора в «Requiem», а также ее реминисценция в заключительном разделе части «Agnus Dei», в хоровой партии в части «Dies Irae»);

– антифонная и респонсорная манера изложения (антифонная манера в частях «Requiem», «Recordare» и «Agnus Dei», респонсорная – в части «Sanctus»);

¹ Там же.

- хоральность (светлый хорал «Hostias» в части «Offertorium»);
- малообъемный звукоряд мелодии, диатоника, смена устоев в части «Lacrimosa» (g-c-d), характерные для старинной ладовой организации;
- старинный прием *Stimmtausch*¹ (использовался в мотетах) в дуэте солистов части «Agnus Dei»;
- остигатные формы (фактурно-оркестровое и хоровое *ostinato* в частях «Dies irae», «Offertorium», «Sanctus»).

Очень выразительно насыщение партитуры произведения ренессансно-барочными риторическими фигурами. Анализ показал, что это происходит:

- через пространственные фигуры *catabasis* (нисхождение), со смыслами смерти, низвержения в пучину отчаяния (основная тема хора части «Dies irae» ц. 1, 11, 13; там же в партии солирующего баритона на словах «*mors stupebit et natura cum resurget creatura*» («смерть застынет и природа, когда возродится создание»), «*liber scriptus proferetur in quo totum continetur*» («будет открыта книга, в которой содержится все») ц. 5; в хоровых партиях сопрано и альтов на словах «*judeX ergo cum sedebit quid-quid latet apparebit*» («поэтому, когда Судья сядет, все, что скрывается, проявится»), «*quid sum miser tunc dicturus quem patronum rogaturus*» («что же тогда мне, бедняге [которым я являюсь], сказать? К какому покровителю мне обратиться») ц. 6; основная тема хора в части «Lacrimosa» ц. 14);

- *anabasis* — восхождение (на слове «*Domine*» (Господь) ц. 10, 18, дважды восходящее движение в вокализе солирующего сопрано ц. 11, 20 в части «Lacrimosa»; на слове «*Sanctus*» (Свят) ц. 10 в части «Offertorium»; а также на словах «*Dona eis [requiem]*» («даруй им [покой]») в частях «Lacrimosa» ц. 10, 18 и «Agnus Dei» ц. 4, 11.)

Эти фигуры также сопоставляются, выявляя, открывая слушателю смысловые нюансы текста (например, амбивалентная тема «Dies Irae» выглядит

¹ Напомним, схема двойного обмена голосами выглядит следующим образом: голос 1 – А В, голос 2 – В А.

как метание между отчаянием и надеждой на спасение души). Мы выявили ряд фигур: фигуры мелодико-речевого типа и фигуры пауз.

Начнем с характеристики фигур мелодико-речевого типа:

– *esrphonisis* (лат. возглас) – вокализ в партии солирующего баритона (ц. 5-6) и возглас «а» в партии хора (ц. 8) олицетворяют в части «*Dies irae*» ужас перед неминуемой расплатой за грехи;

– *exclamation* (восклицание) – патетические взывания ко Господу в части «*Offertorium*» (соло баритона, ц. 2, на слове «*Jesu*» («Иисус»)); в части «*Sanctus*» на словах «*Dominus deus Sabaorh*» («Господь Бог Саваоф») ц. 9, 22;

– *passus duriusculus* (жестковатый ход) – через интонацию нисходящей хореической секунды или терции выражает плач, скорбь страдания (хор в «*Recordare*» от ц. 1; часть «*Requiem*» партия хора на слове «*eleison*» («помилуй») ц. 10–11; часть «*Dies irae*» хор на словах «*remanebit*» («наказание»), «*se curus*» («справедливость») ц. 6; часть «*Offertorium*» соло баритона на словах «*laci*» («бездна») ц. 5, «*[eas] tartarus*» («ад») ц. 7, «*lucem sanctam*» («святой свет») и «*promisisti*» («обещал») ц. 10; в крайних частях «*Requiem*» и «*Agnus Dei*» в партии оркестра). Выразительно звучат интонации мольбы – восходящие секунды и терции на ямбической стопе (часть «*Requiem*» в партии хора на словах «*Kyrie eleison, Christe eleison*» («Господи помилуй, Христос помилуй») ц. 12; часть «*Dies Irae*» на словах «*Dies irae*» («День гнева») ц. 3 и «*majestatis*» («величественный») ц. 7 в партии хора; на слове «*Lacrimosa*» в партии хора в одноименной части ц. 14; часть «*Agnus dei*» в партии хора на слове «*Domine*» («Господи») и затем – в партии оркестра ц. 5, 12);

– *passus duriusculus* с ходом на уменьшенную терцию (или содержащим его скрыто) превращается в партитуре в разновидность графической темы креста – символа жертвы и смерти. Она присутствует практически в каждой части произведения: «*Requiem*» – в партии оркестра (d-cis-es-d) трижды в репризе ц. 13 (тт. 79-81); «*Dies irae*» (d-cis-es-d) – в партии оркестра в разных регистрах ц. 4-5 (тт. 19-23, 28-33); «*Recordare*» (d-cis-es-d) – в партии оркестра ц. 5-6, 9 (дважды в каждой цифре) и в ц. 13–14 (b-a-ces-b) – трижды через паузу в наложении с

секундовыми ходами; «Lacrimosa» (g-fis-as- g) ц. 5, а также (e-dis-f-e) в сочетании с тритоном (ув. 4) ц. 15: в обоих случаях после слов «judicandus homoreus» («виновный грешный человек»); «Sanctus» (d-cis-es-d) в партии солирующего баритона и партии оркестра с ц. 6 на словах «Sabaoph» («Саваоф») и «[Gloria] Tua» («[Славы] Твоя»).

Охарактеризуем выявленные фигуры пауз:

– *aposiopesis* (греч. сокрытие, утаивание) – генеральная пауза, традиционно изображающая смерть, вечность. В «Партизанском реквиеме» она присутствует в ц. 1 и 13 экспозиционной части произведения – «Requiem» – перед словами «requiem aeternam» («вечный покой»); а также в самых драматически напряженных частях: в ц. 3 части «Dies Irae» фигура *aposiopesis* отделяет текст основной молитвы от остальных текстов (напомним, что в состав части входят молитвы «Dies irae», «Tuba mirum», «ReX tremendae»); в «Offertorium» разделяет внутренние части номера, присутствует в партиях хора, оркестра и солистов во время чтения текста «Последнее письмо первого из приговоренных к казни»; в конце части «Sanctus» ц. 24 перед ударом гонга;

– *suspiratio* (лат. «вздых») – краткая пауза, изображение жалобных, ламентозных, образов. В «Партизанском реквиеме» указанные паузы присутствуют в частях, которые связаны с образами Второй мировой и холодной войны: часть «Dies irae» на словах «Dies irae dies illa» («День гнева, тот день») ц. 1, 3, 11, 13 и часть 6 «Sanctus» в партии хора при повторе слов «Hosanna in exelsis» («Слава в Вышних») ц. 19, 24.

Интересные результаты с точки зрения выявления интертекстуальных связей дает сравнение трактовки тональностей сочинения Соммерро и композиторов эпохи барокко (в частности, И. С. Баха). Данные мы свели в таблицу (Таблица 2).

Как видно из таблицы, все номера объединяются в группы по тональному и тематическому признаку. Композиция строится на последовательном взаимодействии двух противопоставляемых образных сфер – минорной и мажорной. «Восходящий» тональный план направлен от минора к мажору: от d-

moll – к D- dur, от h-moll – к H-dur, от g-moll – к G-dur. Напомним, это связано со смыслами, заложенными в текстах: от страданий и гонений – к признанию, вечному свету, обретению покоя души партизанами Финнмарка.

Таблица 2 – Тональная драматургия «Партизанского реквиема»

№ 1	d-moll – D-dur
№ 2	d-moll
№ 3	G-dur – Es-dur (разомкнутый тональный план)
№ 4	C -dur – a-moll
№ 5	Разомкнутый тональный план: почти весь номер выдержан в тональности h-moll, кода – H-dur.
№ 6	На протяжении всего номера – чередование двух тональностей: g-moll – G-dur.
№ 7	G-dur – g- moll – G-dur.

Проанализируем тональную драматургию «Партизанского реквиема» и сравним ее с трактовкой тональностей эпохи барокко. В анализе тонального плана мы следовали за методикой В. Б. Носиной¹.

Открывает реквием зона d-moll. Как известно, со времен эпохи барокко это тональность реквиемов, оплакивания, конца. И если в № 1 «Requiem», d-moll (сменяется одноименным «героическим», выражающим «победное ликование» D-dur) отличается сдержанной лиричностью, то его господство в № 2 «Dies irae» (единственный номер, выписанный в одной тональности) обозначает время окончания мирной жизни.

Следующий № 3 «Recordare» отмечен резким тональным сдвигом. Разомкнутый тональный план основан на сопоставлении двух мажорных тональностей (G-dur – Es-dur). (G-dur как пример чистой, «твердой» тональности часто применялся Бахом для выражения радостного (см., например: J. S. Bach Fantasia in G major, BWV 572). В «Recordare» у Соммерро – глубоко личной

¹ Носина, В. Б. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха / В. Б. Носина // Культура и искусство в современном образовательном пространстве: Материалы 3 Всерос. науч.–практ. конф. (Кострома, 25 февр. 2019 г.) / отв. ред. Т. В. Луданова. – Кострома: Костромской государственный университет, 2019. – С. 123–131.

молитве – тональность G-dur сопоставляется с тональностью Es-dur, три бемоля которой в эпоху барокко ассоциировались с понятием «триединства» (Троицы) – центрального догмата христианства¹.

Особенность № 4 и 6 – в нехарактерном для их укоренившейся трактовки ладовом наклонении. Рассмотрим первый из них – «Lacrimosa». Традиционно для «Lacrimosa» характерен минор с его скорбно-драматическим настроением («Реквием» В. А. Моцарта, «Реквием» Дж. Верди). В «Lacrimosa» у Соммерро в скорбные тона посредством жалобного a-moll окрашена кульминация номера. В то же время композитор «высветляет» эмоциональный строй партии солирующего сопрано тональностью C-dur. Как отмечает В. Б. Носина, эта тональность, не имеющая знаков альтерации, использовалась композиторами барокко в произведениях, «посвященных самым чистым и светлым образам»².

«Sanctus» (№ 6) в «Партизанском реквиеме» связан с темой гонений партизан во времена «холодной войны», отсюда нехарактерные для традиционной трактовки номера минорная тональность (по барочной традиции g-moll трактуется как тональность катастрофы) и драматизм.

Одна из центральных частей реквиема «Offertorium» (№ 5) практически вся выдержана в «страстной» тональности h-moll. «Offertorium» в «Партизанском реквиеме» в образном плане близок жанру Страстей: арест партизан, подготовка казни, казнь участников партизанского движения и оплакивание их смерти.

Тональность G-dur в заключительном № 7 «Agnus Dei» отличает мягкий колорит и светлая проникновенная лирика. В коде номера происходит отклонение в трагический g-moll с включением материала из № 1 «Requiem», как реминисценции. Однако в последних тактах на словах «Requiescant in pace. Amen» утверждается основная тональность.

Анализ показал, что тональный план «Партизанского реквиема» отличается продуманностью. Крупные зоны одной тональности (d-moll, G-Dur), тональные

¹ Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – С. 169. – (Классики мировой музыкальной культуры).

² Носина, В. Б. Скрытые смыслы... – С. 125.

арки, «восходящий» тональный план, направленный от минора к мажору, придают произведению цельность, а семантическая трактовка тональностей, используемых Х. Соммерро, соответствует тем значениям, которые сформировались в творчестве композиторов барокко, в частности, в творчестве И. С. Баха.

Взаимодействие собственного стиля Соммерро с иными стилями проявляется в том, что оно адресует к конкретной эпохе – барокко. При этом пафосные интонации, свойственные барочной риторике, остинатные фигуры, семантика тональностей преломляются через современный язык.

Важную роль играет у Соммерро адресация к церковной традиции. Ее демонстрируют цитаты подлинных мелодий григорианского Реквиема – секвенции «*Dies irae*» («Судный день») и «*In Paradisum*» («В раю»).

Отметим, что до XVI в. средневековая церковная норвежская музыка развивалась в русле европейского влияния, на основе григорианского пения¹. Согласно выводам исследователя теории интертекстуальности А. В. Денисова, «до XIX века цитаты <...>, как правило, находились в относительно согласованных отношениях с контекстом (а в литургической музыке служили средством утверждения единства и неизменности сакральной истины)»². Это позволяет и в нашем случае сделать вывод, что, используя в своей заупокойной мессе подлинные григорианские напевы, Соммерро стремился подчеркнуть смысловую незыблемость цитаты, отослать к традиции.

Выявим, какие еще цитаты включает «Партизанский реквием». Связью с конкретными музыкальными текстами интересны цитаты-отсылки к «*Hostias*» из «Реквиема» Моцарта, фрагменту хоровой темы «Обнимитесь, миллионы» финала

¹ См.: Бергер, Л. Г. Норвежская музыка / Л. Г. Бергер // Музыкальная энциклопедия; в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стлб. 1013–1019; Мохов, Н. Н. Норвегии музыка / Н. Н. Мохов // Музыка: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – 2-е изд., репринтное. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – (Большие энциклопедические словари). – С. 385.

² Денисов, А. В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы / А. В. Денисов // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей / под ред. А. В. Крылова. – Ростов-н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 21–34.

Девятой симфонии Л. ван Бетховена на текст «Оды к радости» Ф. Шиллера и тематическому образованию эпизода нашествия из первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Рассматривая особенности цитатного мышления композиторов конца XX – начала XXI в., исследователи все культурное наследие человечества для современного художника называют «своего рода «фольклором»», где важным становится не авторство, а соотношение, взаимодействие цитаты с авторской мыслью¹. Отмечают авторы и тенденцию современных композиторов к использованию в академической музыке аллюзий эстрадного шлягера (так, А. Шнитке в одно из ключевых произведений, имеющее духовную направленность, – кантату «История доктора Иоганна Фауста» (1983) – в поисках «стилевого эквивалента Мефистофелю» вводит шлягерные интонации из репертуара певицы А. Пугачевой)². Однако, Соммерро, цитируя исключительно сочинения композиторов-классиков, демонстрирует дань традиции.

Особый вопрос – цитирование Бриттена. В сочинении Соммерро нет прямых заимствований и стилизации, однако норвежский композитор решает свои художественные задачи, намеренно, открыто переинтонируя «образец стиля» – «Военный реквием» Б. Бриттена.

Перечислим лишь несколько ярких примеров такого переинтонирования: а) отличительная интонация тритона в частях «Dies Irae», «Recordare», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei»; б) общий кантиленный характер молитв «Recordare» и «Benedictus»; в) значительным сходством обладает музыкальный материал частей «Dies irae» и «Sanctus»; г) обращают на себя внимание следующие параллели: фактура и метрические особенности (сочетание четырехдольности и семидольности в «Dies irae»), обилие фермат в конце

¹ См.: Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов: Очерки / С. В. Лаврова. – 2-е изд., доп. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. – 128, [24] с.

² См.: Лаврова, С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лаврова Светлана Витальевна. – СПб., 2005. – 189 с.

построений, разделяющих возгласы «Sanctus»; д) общее заключительное молитвенное обращение «Dona nobis pacem» (Даруй нам мир) из евхаристической литургии в «Agnus Dei»; е) аналогии в исполнительском составе «Lacrimosa», «Sanctus» (здесь оба композитора делают ставку на солирующие женские голоса) и «Benedictus» (в обоих сочинениях текст молитвы исполняет баритон соло).

Материал еще яснее показывает, что моделью для «Партизанского реквиема» служил «Военный реквием» Бриттена, ко временам Миллениума ставший «иконой жанра».

Во всех указанных выше случаях отсылки свидетельствуют о диалоге норвежского композитора с общеевропейской традицией. В новом контексте центральное значение первоисточника сохраняется, не меняется кардинально. Однако в результате новых «диалогических» отношений оно подвергается конкретизации. Интертекстуальные пересечения в этом случае выступают в качестве обращения композитора «к общезначимым художественным темам».

Наконец, выделим особо ряд интертекстуальных музыкальных отсылок, связанных с идеей изображения войны. Они уподобляются своего рода Судному дню и концу времен. Данные смыслы выявляют следующие темброво-фактурные средства: сочетание сигналов трубы, ударов гонга, барабанного боя, мерного биения колокола. (Напомним: рокот гонга в симфонической поэме «Франческа да Римини» П. Чайковского становится знаком холодной и гулкой адской бездны, а Д. Шостакович вводит в первую часть Седьмой симфонии три малых барабана: они однообразно и зловеще звучат в эпизоде фашистского нашествия); событийное и вечное время ставятся в смысловую связь.

Подводя итог рассмотрению материалов раздела, подчеркнем, что интертекстуальность актуализирует произведение для слушателя. Она же актуализирует проблему традиционного и новаторского в творческом процессе. Интертекстуальность вовлекает в процесс смыслообразования все пространственно-временные области культурного опыта, выступая средством единения культурных эпох. Одновременно за счет интертекстуальных включений

«Партизанский реквием» решает и коммуникационную проблему, преодолевая «барьер непонимания, отделяющий новую музыку от широкой публики»¹.

«Партизанский реквием» демонстрирует широкую временную, географическую и стилевую зону интертекстуального пространства, диалог между современной композиторской техникой и искусством прошлого, что обуславливает стилевой «синтетизм» сочинения. В «Партизанском реквиеме» отражены драматические события истории Норвегии, осмысленные художественно сквозь призму социальных, нравственно-этических исканий авторов сочинения.

Музыкальный язык исследованного сочинения несет знаковую нагрузку и воздействует на интуитивно-эмоциональную и на интеллектуально-логическую сторону восприятия. В первую очередь такой тип музыкального языка предопределен каноническим текстом, в котором каждое слово хранит многовековые напластования смыслов и требует не простого восприятия, а разгадывания, расшифровки. Смысл символической насыщенности музыкального языка барочными фигурами в том, что они способствовали воспитанию навыков упомянутой выше расшифровки текста, подкрепляли смысл каждого слова музыкальной интонацией.

В целом символы в сочинении раскрывались в двух плоскостях – слышимые, оттененные тембровыми и интонационными средствами для лучшего узнавания, и видимые – воспринимаемые лишь при анализе музыкального текста.

Исследователь семантики и семиотики музыкального языка И. С. Стогний отмечает, что интертекст, опираясь на цитаты, аллюзии, реминисценции, «служит задачам расширения и углубления художественного смысла»² и подчеркивает, что, несмотря на разный характер композиторской работы с интертекстом, ее «задачи прежде всего заключаются в расширении емкости художественного

¹ Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 168.

² Стогний, И. С. Модусы интертекстуальности в музыке / И. С. Стогний // Musicus. – 2011. – № 3–4. – С. 28.

текста, образовании глубоких смысловых «обертонов», смысловой полифонии, в которой «чужие голоса» находят свое место, встраиваясь в авторский контекст»¹.

Три показательных по интересующим нас вопросам сочинения, рассмотренные в главе (Бриттен-Шлег-Соммерро), позволяют в целом наметить направления развития военных реквиемов второй половины XX столетия. Каждый из них отстоит от другого на два десятилетия, представляя 1960–1970, 1980–1990 и 2000-е годы, словно «маркируя» поколенческие этапы. Реквием Бриттена привнес в жанр несколько составляющих, закрепившихся на следующих этапах; прежде всего, актуальные светские литературные тексты, тематически связанные с войной. Они выразили чувства и переживания современников не только Первой, но и Второй мировой войны, тем самым объединяя через реквием события; направление было задано не только следующим сочинениям XX в., но и начала XXI столетия.

Л. Шлег расширила «пространство возможностей» обращения к литературе, привлекая актуальные тексты времен войны, введя в музыкальную ткань документально-мемориальную прозу и тем самым акцентировав в целом мемориальные, в том числе вызывающие глубокое сострадание тексты, и придав более универсальный литературный облик направлению развития военных реквиемов.

Соммерро и Ольсен внесли в это направление свой вклад: они разработали литературную основу, вобравшую в себя разные жанры (прозу и поэзию) и типы текстов (эпистолярный, документальный, художественный и публицистический), тем самым обогатив опыт Бриттена и Шлег. В этом случае тоже обозначился своего рода интертекст в широком понимании, который обогатил литературную основу обертонами (взволнованным слогом письма, назывными предложениями, обличительными или сострадательными эпитетами, топографами), которые могли лечь на слух норвежцам самого разного возраста и культурного уровня, конкретизировать места памяти. Одновременно тем самым решалась задача

¹ Там же. – С.33.

«приближения» сочинения к массовой молодежной аудитории, о важности которой говорил король Норвегии при открытии мемориала в Финнмарке.

Авторский подход проявляется уже в композиционной схеме «Партизанского реквиема». С одной стороны, театральность художественного мышления Соммерро, отмеченная нами при анализе литературной основы, предопределяет использование кантатно-ораториальной модели. С другой стороны – вслед за мастерами XIX столетия, автор тяготеет к упорядоченности и завершенности отдельных частей цикла (повторность, репризность), активно использует лейтмотивный принцип.

Несмотря на то, что сочинение представляет черты модификации жанра, Соммерро создает реквием, в опоре на традиционную модель. В «Партизанском реквиеме» композитор использует замечательные образцы григорианских напевов (в частности, антифон *In Paradisum*), в которых индивидуальность художественного воплощения первоисточника сочетается со строгим соблюдением установленных норм. Не уклоняется автор и от соблюдения обрядовых «формул» (тремякратно возглашаемых «Kyrie», «Christe», «Sanctus»).

Драматургия «Партизанского реквиема» многопланова, следует за современными норвежскими текстами. Многоплановость и театральность музыкальной драматургии сочинения, его яркая образность позволяют обратить внимание некоторые очень важные «общие места» с произведениями Бриттена и Шлег. Во всех трех реквиемах одной из узловых частей становится «*Dies irae*», в которой события Второй мировой войны трактуются в эсхатологическом ключе и драматургия которой во всех трех сочинениях основана на чередовании «литургического и реального» планов. «*Dies irae*» (вторая часть) «Военного реквиема» (по мнению авторов «самая масштабная», «монументальная и многозначительная»)¹, «трагически-кульминационный центр», отражающий главную тему сочинения, разворачивается «фазами». В ней использовано четыре (из девяти) стихотворений Оуэна. Таким образом «Фреска “*Dies irae*”» подобна

¹ См.: Орлов, Г. А. Указ. соч. – С. 76; Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С. 228.

огромному живописному полотну или росписи, в которой соседствуют разные эпизоды – и самостоятельные, и в то же время взаимосвязанные»¹. В музыкальной структуре целого «Dies irae» реквиема Шлег является трилогией пятичастной циклической формы, где II-IV части образуют своего рода внутренний цикл. В драматургии реквиема трилогия «Dies irae» включает два кульминационных раздела («Christe eleison» и «Offertorium») и представляет собой монолог-исповедь Матери, вышедшей «из-под огня, из-под земли, – страшное воспоминание о трагическом дне ее жизни, жизни белорусского народа в целом»², обличающий преступления фашизма. На центральное положение части «Dies irae» в реквиемах Бриттена и Шлег указывает также реминисценция темы в финальной части («Libera me») обоих реквиемов. «Dies irae» в «Партизанском реквиеме» – вторая (после «Offertorium») по масштабам часть. Она является завязкой в драматургии сочинения, где в картинах Судного дня (тексты средневековой секвенции) находит прямую аналогию ключевая тема реквиема – тема войны и фашистской оккупации (она отражена в норвежских текстах «Бегство на другую сторону фьорда (25 сентября 1940 г.)» и «Крепость Финнмарк»).

И в «Военном реквиеме» Бриттена, и в реквиемах Шлег и Соммерро одной из доминантных тем становится идея жертвенности. Во всех трех произведениях она находит воплощение в части «Offertorium», где на «алтарь Войны» возлагается самая дорогая жертва – человеческая жизнь: погибших солдат, враждующих наций («половины семени Европы»), «безвинно погубленных детей», норвежских партизан – участников движения Сопротивления. При этом «Offertorium» Бриттена, как отмечает Р. Насонов, рассматривается некоторыми современными исследователями «как ключ к религиозной концепции произведения»³, где музыка по своему характеру «явно не соответствует

¹ Ковнацкая, Л. Г. Указ. соч. – С. 228, 232.

² Цитата приведена по титульному листу партитуры (архив С. А. Ляшовой).

³ По мнению Р. А. Насонова в произведении Бриттена представлен «отредактированный» вариант традиционной христианской религии, в центре которой находится «не триумфальная победа Христа над злом, а пассивная, добровольно отказавшаяся защищать себя перед лицом

каноническому тексту». «Переиначивая эпизод Библии (в «Военном реквиеме» канонический текст тропирован стихотворением Оуэна «Притча о старике и юноше» – С. Л.), Оуэн и Бриттен, кажется, ставят под сомнение всю историю христианства <...> от самого ее начала»¹. У Шлег «Offertorium» (Приношение) завершает трилогию «Dies irae». Несмотря на то, что часть «Offertorium» не имеет самостоятельного значения (все части раздела «Dies irae» исполняются без перерыва), композиционно вытекает из «Christe eleison», не содержит текста «Domine Jesu Christe», ей отведена важная драматургическая роль. Наряду со «Stabat Mater» и «Libera me», «Offertorium» подчеркивает трехплановость: действие развивается в трех уровнях – на небесах (детский хор), в ритуале (солисты меццо-сопрано и баритон, смешанный хор) и на земле (чтец меццо-сопрано). Часть написана в жанре пассакалии (вводит в скорбную атмосферу похоронной процессии, провожающей детей «в последний путь») и является «тихой» кульминацией сочинения.

В «Партизанском реквиеме» Соммерро самая масштабная часть «Offertorium» представляет собой драматический центр сочинения. «Offertorium» отличают особенности оркестровки и драматургического решения, согласно которому за данной частью закреплено наибольшее количество норвежских текстов («Разгром», «Письмо первого из приговоренных к смертной казни», «Павшие»). В ней находит воплощение главная тема сочинения – тема жертвенного подвига.

Наконец, объединяет произведения смысл, который композиторы придают этой жертве – осознание войны как трагедии.

Как отмечает О. В. Лосева, благодаря концентрации в музыке всего того, что связывается с образами прощания, смерти, траура, в реквиемах часто самым впечатляющим разделом оказывалась «Sequentia», в то время как другие разделы,

зла жертва – не Бог Сын, а «Исаак»». Смысл этой жертвы Насонов видит «не в преображении мира, а в защите гуманности человека от присущего ему же стремления к агрессивному самоутверждению» (См.: Насонов, Р. А. Указ. соч.)

¹ Там же.

«даже Sanctus, столь важный в литургии, нередко ”провисали”»¹. В «Партизанском реквиеме» «Sanctus» становится одной из центральных частей сочинения.

Музыкальная стилистика «Партизанского реквиема» также отмечена знаками нового: многоуровневый текст демонстрирует адресации к эпохе барокко и «диалогичность» со стилистикой сочинений выдающихся предшественников Соммерро.

На уровне изученных музыкальных первоисточников и принципов введения их в авторскую партитуру исследование позволило выделить такие черты стиля «Партизанского реквиема», как аллюзийные отсылки к классическим произведениям предшествующих эпох (наличие аллюзийных отсылок отличает также реквиемы Бриттена и Шлег).

Роднит сочинения Бриттена и Соммерро наличие особых стилистических оборотов (ренессансно-барочных риторических фигур), цитат. Отличительной особенностью всех трех указанных военных реквиемов является использование темброво-фактурных средств, связанных с идеей изображения войны и инфернального толкования образов.

Реквиемы Бриттена, Шлег и Соммерро демонстрируют также возможности стилистического синтеза. На уровне литературной основы строгая ритуальная латынь находится во взаимодействии с публицистически напряженными современными текстами. И если их соотношение в «Военном реквиеме» рассматривается большинством авторов как конфликтное, приводящее к «коллапсу литургии» (Рупп्रेхт)², то в реквиемах Шлег и Соммерро взаимодействие между каноническими и современными текстами строится по принципу диалога, пересечения смысловых пространств. При этом Соммерро находит ряд выразительных средств (имеется в виду система лейттембров), которые позволяют сохранить целостность формы сочинения, и рассматривать его как хроникальный рассказ в обрамлении заупокойной мессы.

¹ Лосева, О. В. Указ. соч. – С. 160.

Уже не раз отмеченное как признак нового реквиема многоязычие интересно по-особому являет себя в рассматриваемом сочинении: оно тщательно продумывается Ольсеном, в каждом случае, поскольку он пишет норвежский текст специально для «Партизанского реквиема». (Художественным приемом двуязычия двумя десятилетиями ранее воспользовалась композитор Шлег, до нее – Бриттен).

Исследователи отмечают также тенденцию 1960–1980-х гг. к сближению и взаимообогащению академической и массовой сфер музыкальной культуры. Инструментовка рассматриваемого сочинения тяготеет к своеобразному синтезу академических и внеакадемических («массовых») музыкальных элементов. Оркестровая ткань в музыке современных композиторов обогащается множеством тембров, в том числе и архаичных, экзотических инструментов, как правило, для передачи стихийного дионисийского начала (в широко известном Реквиеме Л. Уэббера помимо «экзотических» ударных и дуэта саксофонов, представлен синтезатор); у Соммерро включение в партитуру бонго (часть «Offertorium») обуславливается в основном программно-изобразительными задачами (картины «жертвоприношения», интерпретируемые в «театральном» духе, требуют неких «архаических» тембров).

С точки зрения критерия «личностного», тоже отмечаемого авторами в составе «новых» признаков в жанре, аспекта интерпретации, стремление создателей высказаться по поводу произошедших драматических событий отчетливо заявило о себе на страницах партитуры «Партизанского реквиема». Рагнар Расмуссен – дирижер и композитор, член Комитета по церковной музыке Совета по культуре Норвегии (автор оркестровой сюиты «Детские воспоминания с выжженной земли») в интервью по поводу реквиема, рассуждая об обстоятельствах, сопровождавших его исполнение, пояснил, что «политический» замысел для него и для многих норвежцев мотивирован личными обстоятельствами: их близкие пережили ужасы фашистской оккупации.

«Личностный» аспект интерпретации данного жанра демонстрирует и выбранный исполнительский состав. Так, традиционный квартет солистов в

данном случае заменяется дуэтом: сопрано и баритоном. Образно-смысловая «персонализация» сольных партий, осуществляемая в «Партизанском реквиеме», близка «Военному реквиему» Бриттена, однако замысел Соммерро характеризуется целенаправленной программностью, истоки которой обусловлены конкретными историческими событиями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Решение поставленных в исследовании задач показало, что в норвежском культурном наследии послевоенных лет, второй половины XX в. вплоть до Миллениума и дальше – литературе, музыке, памятных комплексах и отдельных памятниках – отчетливо заявила о себе мемориальность. Как особый способ обращения в произведениях искусства к военному прошлому и художественная задача его образного осмысления (при опоре на свидетельства и факты) мемориальность становится основой программного замысла в изученных нами литературных текстах и памятниках второй половины 1940-х гг. Замысел остается в литературе обновленного реализма, пластике, архитектурных комплексах «в память», музыке 1990-х – начала 2000-х гг., ставших основным материалом исследования в диссертации.

Особенно глубоко и всеохватно мемориальность отражена в реквиеме Соммерро и Ольсена. Его авторы проникновенно обращаются к нации, драматическим страницам ее жизни в 1940–1945 гг., сложным поворотам послевоенной «холодной войны», противоречиям своих дней. Их сочинения отличает высокая степень выразительности, усиленная документальной и эмоциональной составляющей. Сквозь призму чувств и мыслей, рожденных испытаниями, действиями и судьбами участников партизанского движения на Севере Норвегии, они музыкой и словом взывают к современникам, их состраданию, вере в справедливость в надежде, что она восторжествует, высокой любви и глубокому почтению к павшим.

Главным художественным результатом программного замысла «Партизанского реквиема» Соммерро стало глубокое современное сочинение, рождающее столь же глубокое эмоционально-нравственное впечатление у норвежцев, слушателей разных наций; такие же эмоции вызывают пластические

произведения и мемориальные пространства Финнмарка, а романы о временах оккупации и Соппротивления, созвучные авторам размышления о нации, самих себе, как ее части, героизме, жертвенности и предательстве.

Соммерро и Ольсен выполняли задачу в формах внеконфессиональных, концертных, сохранив при этом важнейшую функцию жанра реквиема – мемориальность – в искусстве. Литературно и музыкально выстроенная связь времен, поколений, актуализация духовных ценностей нации, обогащает через реквием и мемориальную культуру в целом.

В центре исследования данной диссертации было рассмотрение художественных особенностей развития норвежского искусства второй половины XX века в их текстовых, пластических и музыкальных преломлениях. В данной диссертации эти особенности не случайно рассматривались в особом измерении – мемориальности, не случайно – на примере творчества представителей разных поколений норвежской художественной жизни. По сути дела – поколения отцов, участников Соппротивления и свидетелей военных лет, и их детей, родившихся, как Соммерро и Ольсен, в начале 1950-х гг., и, как показал материал, не только кровно, но и духовно, через творчество, связанных с отцами. Их объединяла любовь к стране, ее суровой природе, ее людям, свободе, глубокое чувство идентичности, драматическое переживание событий Второй мировой войны.

Хроникальность отраженных в «Партизанском реквиеме» событий Второй мировой войны позволила ставить вопрос о характере художественных откликов на трагедию века; изучение жанровых и стилевых составляющих в историко-национальных и литературно-пластических контекстах, сделало возможным более глубокое выявление особенностей развития современного норвежского искусства, мемориальной тематики, способов взаимовлияния и взаимообогащения духовной и светской культуры.

Авторы «Партизанского реквиема» стремились включить «рассказанную» в сочинении судьбу партизан в места памяти по отношению к ним, обозначить свою позицию уважения и благодарности защитникам Финнмарка, обессмертить их борьбу как высокий жертвенный порыв. Они достигли художественной

мемориализации образов, подтекстово обозначив и вневременные их составляющие, с одной стороны, и историческую привязанность ко времени и месту событий, с другой.

Сила воздействия текстов Р. Ольсена – не только в выразительном хроникально-художественном описании военных событий, а в осознании войны как глубоко личной беды и одновременно как беды всей нации.

Особо отметим, что почти неизменной составляющей в реквиеме Х. Соммерро предстает адресация к библейским текстам и образам, присущим жанру традиционного реквиема. Выявленная нами диалогичность литературных текстов и музыки «Партизанского реквиема» позволяет заключить, что в глазах его создателей христианская история нашла одно из продолжений своего рода в истории партизанской. Их сочетание несет в себе главный нравственный посыл: партизаны достойны вечной славы и памяти на земле, их подвиг угоден Господу, раскрывает непреходящую ценность принесенной жертвы.

Мы полагаем, что с этой стороны мемориальность реквиема неизмеримо возвышается и упрочается программно выраженными «высказываниями» искусства, ее сакральность становится более ощутимой, ее эстетизация обретает оттенок возвышенного наставления, просветляющего душу.

Библейский подтекст обогащает духовное пространство мемориальности, присоединяет его к традиции. Одновременно он ко многому обязывает авторов сочинения, предполагает особое измерение военного, исторического, социального события. Он оправдан, если художественно и нравственно реагирует на попоранную насилием судьбу народа, историю безвинных жертв, возведенный в добродетель отказ от традиционных гуманистических норм. Сочинение Соммерро, как показал нам анализ материала, соответствует такому измерению. Оно и подсказало нам рабочее определение понятия «мемориальность».

Обозначим еще один важный для понимания главного примера диссертации компонент. На рубеже столетий Х. Соммерро при полной художественной ответственности творчески подхватил новаторские линии XX века. Это проявилось, прежде всего, в модернизации текстовой основы сочинения. В

реквиеме Соммерро (а до него – Б. Бриттена, Л. Шлег и др.) нашло место «сведение» разных источников (христианско-литургических, светско-поэтических, документальных, нарративно-прозаических) и разных языков (латинского и национальных).

Х. Соммерро объединил латинские молитвы со стихами и прозой на норвежском языке. Многоликость литературной основы позволила ему вместе с литературным соавтором решить сложные художественные задачи. Документальная достоверность, идущая от публицистики Р. Ольсена, художественная рельефность, аллюзивно отсылающая к востребованной временем почти кинематографичной образности за счет разговорной речи чтеца, выстроены в выверенных сочетаниях с возвышенными молитвенными воззваниями.

Новаторством отмечены, как показал анализ, формы, приемы и средства воплощения смыслового содержания. Соммерро художественно объединяет две формы. С одной стороны, реквием, с другой – форму кантатно-ораториальную, связанную со стихами Р. Ольсена и соответствующим кругом выразительных средств. Это позволяет через христианско-ритуальную сферу, воплощающую вечное, художественно осмысливать актуальные темы.

Избранные композитором музыкальные формы сочинения имеют «исторический след», связаны со структурой канонического текста; использование григорианики и отсутствие фуг подчеркивают архаичность языка, адресацию к музыке средневековья. В целом, цитатность сочинения также демонстрирует опору на музыку эпохи средневековья и одновременно глубокое понимание предшественников. Композитор сумел продолжить темы: напоминать о героях и жертвах, цене мира, не копируя, но обогащая.

Еще одна из новаторских особенностей реквиема Соммерро с точки зрения формы – органичное единство масштабной семичастной циклической формы реквиема при образно-смысловой и жанровой разноплановости. Оно (единство) достигается особым драматургическим решением – параллельным развертыванием и смысловым взаимовлиянием двух драматургических планов:

драматического исторически-реального (чтец и симфонический оркестр); обрядового, литургического, духовно-надмирного (соло сопрано и баритон, смешанный хор, симфонический оркестр).

Толкование канонического первоисточника в «Партизанском реквиеме» мотивируется «программным» замыслом автора и соотносится с его формами. Традиционный григорианский хорал, культовые антифоны и псалмодийная речитация сочетаются с кантатно-ораториальными чертами в мелодике сочинения. Чистота и скупость полифонических построений, характерные для образцов добаховского периода, оттеняются красочной театральной изобразительностью оркестровки. Музыкальные цитаты, взаимодействуя с контекстом целого, акцентируют немзыкальный содержательный план произведения. В результате композитор реконструирует «чужие» стилевые признаки, сохраняя при этом собственную лексику. В этом – особое качество творческого мышления Соммерро и, как следствие, индивидуального композиторского стиля.

Светскими музыкальными истоками «Партизанского реквиема», о которых О. В. Лосева и другие авторы пишут, как о признаках «нового» реквиема, послужили творения Баха, Моцарта, Бетховена, Верди, Форе, Рахманинова, Шостаковича. Как показало исследование этого вопроса, больше всего параллелей рассматриваемое сочинение обнаруживает с «Военным реквиемом» Бриттена, оказавшим огромное влияние на кантатно-ораториальные опусы композиторов XX и XXI века, на Соммерро также; с другой – с реквиемом «Помните!» Л. Шлег.

Параллели у Соммерро «заявляют о себе» в ряде моментов: текстовой основе, составе исполнителей, структуре цикла, особенностях драматургии, эмфатическом выделении раздела «Dies irae», интертекстуальности, интонационно-тематических характеристиках.

Выявленное нами в работе широкое во временном, географическом и эстетико-стилевом отношении интертекстуальное пространство «Партизанского реквиема» открывает глубинные смыслы сочинения, ставит его в ряд с образцами

духовной музыки, позволяет подметить индивидуально-особенное в изучаемом сочинении. Главное – он сумел взглянуть по-новому на жанр реквиема, трактуя его одновременно в двух ракурсах: экспрессивно-субъективном, светско-художественном, и философско-созерцательном, ритуальном.

Композитор находит средства, которые делают сочинение предельно выразительным, позволяют не только современным музыкальным словом «рассказать» историю партизан, которые воспринимаются как мученики, но и воссоздать, как это делали некоторые его предшественники по новому реквиему, внешний образ храма и звуковое сопровождение погребальной церемонии. В их числе – антифонные эффекты, речитация на одном звуке, разноголосица как изображение молящихся прихожан, ритм шага и колокольность.

Обозначим национальные особенности отражения мемориальности в контексте общественно-культурных норвежских практик. Норвежское искусство многое внесло в художественную разработку мемориальной культуры, изучение ее образов. Возникшие в Норвегии во второй половине XX века художественные памятники, литературные произведения, «Партизанский реквием» – произведения, посвященные истории страны, ее борцов за свободу, ее жертв времени Второй мировой войны, – имеют общие начала (библейская символика, тема жертвенного подвига, борьбы за справедливость, гордость, независимость страны, обращение к национальным истокам, передача опыта будущим поколениям). Все они пронизаны «вертикальной», стержневой темой мемориальности.

Сочинение отдает дань норвежским музыкальным традициям. В качестве «национального элемента» композитор использует танцевальные ритмы и лидийский лад. Одновременно «Партизанский реквием» решает важную для современного слушателя коммуникационную проблему. Для выстраивания ассоциативного ряда композитор, с одной стороны, насыщает партитуру сочинения символами и «знаками», понятными подготовленному слушателю, с другой – использует динамические, тембровые, дикционные средства, состав исполнителей (чтец), семантику языка (букмол) для того, чтобы сделать

восприятие литературного текста доступным широкой публике. Тем самым новый реквием Соммерро преодолевает барьер непонимания, как и его исторический «предшественник», канонический реквием, обращенный ко всей христианской пастве.

Важность партизанского движения и художественных откликов искусства Норвегии на него, значимость самой мемориальности продолжает подтверждаться временем. Одно из свидетельств – постановка оперы Т. Бреске «Кибергская Одиссея» (2014, либретто – М. Мелей) об истории партизан, внесших вклад в победу, но не получивших возможности об этом рассказать.

Норвежская культура патриотизма, мемориальность находят глубинные основания в высокой духовности, в том числе – в отстаивании памяти о героях и жертвах как нетленной и нравственной художественными средствами.

Сочинение позволяет понять, что в норвежском искусстве рубежа веков особо актуальными стали произведения, значимость которых не исчерпывается эстетическими рамками и новизной языка. Их цель – привлечь средствами искусства широкое общественное внимание к проблемам современности и одновременно обновить историческую панораму культуры.

Рассмотренные в диссертации вопросы не исчерпывают тему, позволяют наметить дальнейшие направления исследования. Музыкальное слово Соммерро отличает тематическая культура, сложность, авторское прочтение европейских новаторских практик. Поэтому весьма актуальными видятся поиски путей и способов воплощения мемориальности в других духовных сочинениях Соммерро и Ольсена, созданных как до реквиема, так и после него, в первой четверти XX в. Очень интересует исследователей со времен Берстайна также вопросы театральности музыкального, в том числе, духовного, искусства, их кинематографичности, новаций в области исполнительских практик. Все они могут изучаться и на материалах многогранного творчества Хеннинга Соммерро.

Реквием Соммерро, четвертое во всей истории норвежской музыки XX века сочинение такого жанра, принес авторам глубокое общенациональное признание, подкрепленное традиционным авторитетом королевской власти, и наградами,

связанными с сакральным именем, соединяющим прошлое и настоящее, а самой нации – более глубокое постижение культуры мемориальности, национальной идентичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

Прим. 1. Важность для норвежцев темы родины, этапы обретения независимости, национальной идентичности, войны, отношение к этой проблеме в России емко обозначил Ойвинд (Йвинд) Нордслеттен, посол Норвегии в России в начале нового столетия (2000–2008): «В 1380 году Норвегия попала под власть Дании. В результате наполеоновских войн датско-норвежская уния в 1814-м была расторгнута и создана новая, шведско-норвежская уния. Однако 17 мая 1814 года в Норвегии была принята одна из наиболее либеральных для того времени конституций, и был учрежден норвежский парламент. Поэтому в унии со Швецией Норвегия получила бóльшую степень независимости. Требования самостоятельности звучали все громче к концу XIX века, и когда Стокгольм отказался пойти навстречу желанию Норвегии создать собственную внешнеполитическую службу, разразился кризис. 7 июня 1905 года норвежский парламент объявил унию расторгнутой, и на референдуме в августе лишь 184 норвежца проголосовали против этого решения. Была объявлена военная мобилизация, однако в течение осени норвежцы и шведы договорились о мирном расторжении унии. Россия была первой страной, признавшей новое независимое государство – Норвегию» (Норслеттен, Й. К российскому читателю [Электронный ресурс] / Й. Норслеттен // Иностранная литература. – 2005. – № 11 – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/11/ojvind-nordsletten-posol-norvegii-v-rossii-k-rossijskomu-chitatelyu.html> (дата обращения: 18.01.2023).

Прим. 2. С первых дней войны и все ее годы главным в стране лицом от Германии был Йозеф Тербовен, обергруппенфюрер, назначенный Имперским комиссаром (рейхскомиссаром). Тербовен известен крайней жесткостью, он и

стал главным преследователем норвежских партизан, в том числе поморов Финнмарка, речь о которых пойдет в первом светском тексте реквиема. Уже через четыре месяца он объявил о запрете одной из больших партий – коммунистической, устроил первую облаву на евреев. Еще через месяц провозгласил «вождем норвежского народа» Квислинга, который возглавил в Норвегии фашистскую партию «Нашунал самлинг» («Национальное единение») еще в 1920-х гг. В 1942 г. Квислинг стал марионеточным премьер-министром. Имя этого «вождя» доныне нарицательно, означает коллаборациониста и предателя. Особым днем первых месяцев оккупации стало 25 сентября 1940 г. Этот день фигурирует во втором тексте «Партизанского реквиема». Тербовен выступил по норвежскому радио, объявил, что король лишен престола, сторинг (парламент) распущен, все хозяйство и экономика переходят под его контроль; на все должности в стране назначены «фюреры» из «Нашунал самлинг», остальные партии запрещены, их газеты тоже. Тербовен был банковским служащим, ограбление Норвегии (вывоз цветных металлов, серы, рыбы, сырья и пр.), содержание от 180 (весной 1941 г.) до 200 тысяч (осенью 1942 г.), и около 400 тысяч (осенью 1943 – весной 1944 г.) солдат и офицеров, строительство укреплений выстроил жестко и педантично (История Норвегии / отв. ред. А. С. Кан. – М.: Наука, 1980. – С. 404).

Прим. 3. Для понимания причин пристального внимания Соммерро и Ольсена к этому движению перечислим его основные формы. На начальном этапе – это массовое легальное противодействие, особенно со стороны участников молодежных организаций и их родителей (300 тыс. протестов); протесты Совета лютеранских епископов против требования доносить содержание исповедей; изображение на одежде монограмм короля, бойкотирование норвежского радио, подчиненного Квислингу, интеллигенцией и творческими коллективами (актерами театров и пр.); коллективные петиции, отдельные акты саботажа. После 22 июня – забастовки, уход в подполье, нелегальное сопротивление (его истории, как увидим дальше) будут в центре внимания норвежских писателей после

войны). На данном этапе формами борьбы стали забастовки (Осло, сентябрь 1941 г., с участием 40 тыс. человек и др.), возникновение тайных кружков-организаций, сбор разведывательных данных (обучение ради этого в Британии и позже в СССР), изготовление на множительных аппаратах подпольных листовок и бюллетеней («цепные письма»), денежная помощь лондонского правительства и короля; вооруженная борьба коммунистов с немцами; создание «Фронта родины» (1943 г., без коммунистов); тайная помощь крестьян и рабочих участникам сопротивления.

Прим. 4. Освобождение Восточного Финнмарка подробно описано в российской научной литературе. Ее главным событием стала Петсамо-Киркенесская операция октября 1944 г. Отметим, что местные жители представили советскому командованию все средства переправы, которые имели (моторные боты). До этого они уклонялись от насильственной эвакуации (23 тыс. человек сумели это сделать, вдвое больше были угнаны, 3500 жителей Киркенеса прятались в штольне, которую не дал немцам взорвать русский разведотряд). В короткое время русские восстановили причалы, водопровод, телефонную станцию, обезвредили 15 тыс. мин., развернули госпиталь, полевые кухни для оставшихся без крова и пр. Капитуляция вермахта в Норвегии произошла через несколько месяцев без военных действий. Тербовен 8 мая покончил жизнь самоубийством, подорвав гранату. Квислинг сдался, впоследствии его приговорили к расстрелу. Советские войска покинули Норвегию вскоре по завершении Второй мировой войны – 25 сентября 1945 г.

Прим. 5. Интерес композитора Х. Соммерро к национальным историческим событиям проявился еще в раннем творчестве. В 1976 г. им была создана вокально-инструментальная группа Vårsøg («В поисках весны»), а вышедшая годом позже одноименная дебютная пластинка, стала настоящим музыкальным «прорывом» и принесла композитору широкую популярность. Литературной основой заглавной песни альбома является стихотворение норвежского поэта и

историка Ханса Хильдбакка (1898–2001), написанное им в конце Второй мировой войны. («Весна» представляет собой метафору освобождения Норвегии от фашистской оккупации).

Песня «Vårsøg» занимает ведущее место в национальном песенном наследии страны, является музыкальной заставкой одной из программ Норвежской радиовещательной компании (NRK). В Южной Корее и других зарубежных странах она была представлена как «брендовая» мелодия. Спустя 14 лет, в 1992 г., песни альбома «Vårsøg» были заново записаны совместно с Trondheim Symfoniorkester.

Творческое наследие Соммерро на духовную тему включает более десятка сочинений разных жанров. В их числе балет «Kristin Lavransdatter I Nidarosdomen (1992), Three Gregorian Reflections (1992), опера Eystein of Nidaros (2003), In secula seculorum (2003), Alleluia (2004), Ioannes (2006), Ingressus solemnus regi Olav (2014), хоровая прелюдия Amen Jesus (2021).

Прим. 6. При исследовании «Партизанского реквиема» стало понятно, что его пафос определяется многими *особыми* обстоятельствами, связанными с ролью Второй мировой войны в жизни норвежцев, равно как и с послевоенной «холодной войной» 1950 – начала 1990-х гг., и здесь «мемориальный дискурс» требует более развернутых понятий. По большей части их ряд был создан европейской и российской наукой второй половины XX в. (Пьером Нора и учеными – его единомышленниками, Л. П. Репиной, И. М. Савельевой). Этот ряд систематизирован и методически охарактеризован в работе А. Ассман (р. 1947), известного немецкого историка, культуролога, антрополога. А. Ассман – дочь евангелического священника и теолога Гюнтера Борнкамма. Ее работа «Длинная тень прошлого» (2006) дает в руки большой ряд мемориальных «ключей», раскрывает, как следует рассматривать художественные тексты военной тематики. Это – «Историческая память», «места памяти», «горизонты памяти», «травмы памяти», «триумфы памяти». Она указывает на важность понимания уровней и параметров памяти, мемориальной культуры, представлений нации о

самой себе, мемориальности места в пространстве и во времени. (см.: Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014).

Глава 2

Прим. 7. Стихотворение «17 мая 1940» было написано именно в этот день и в этот год (во время вторжения Германии в Норвегию) по дороге в Томсе на рыболовном судне «Альфгильд», где Н. Григ находился в составе конвоя. Конвой сопровождал через Северное море в Великобританию золотовалютные резервы Банка Норвегии. На сопровождаемом судне плыл также король Норвегии с семьей. В тот же день радио Тромсё транслировало это произведение.

Поэт писал: «Я не верю в то, что у моей колыбели было предсказано, что я буду спасать сокровища, накопленные в течение столетий, тонны золотых крон, золотых франков и тяжелых талеров Марии-Терезии. Но у нашего груза была своя таинственная жизнь. Это был залог свободной Норвегии, это была возможность купить оружие, создать войска и очистить страну от всей той грязи, которой покрыла ее победа чужеземцев».

17 мая 1940 г. на частокле флагштоков не взвилось ни одно красное полотнище с синим крестом – ни один флаг не трепетал на ветру! Осло был захвачен гитлеровцами. Эйдсволл тоже. Отряды норвежской армии отступали на север. Бои шли уже у Нарвика.

Прим. 8. Один из героев другого романа С. Хёля вспоминает, что профашистские настроения во время войны были сильные в академии художеств Осло (см.: Хёль С. У подножья Вавилонской башни / С. Хёль; пер. с норвеж. Т. Величко, В. Мамоновой / вступ ст. М. Кораллова. – М.: Молодая гвардия, 1968. – С. 54), а писатель С. Хёль задумывается, по сути дела, и о местном нацизме, и о психологических страхах. В романе очень остро, прямо ставится вопрос: как случилось, что те или иные норвежцы стали предателями и нацистами? Писатель не перекладывает ответы на читателя, на других. Герой романа – юрист,

увлекающийся физикой, участник движения Сопротивления. Роман написан в форме записок это героя, который начинает их в 1943 г., потом продолжает в эмиграции (в Швеции) и заканчивает в Норвегии в 1947 г. Этот прием позволяет автору взглянуть в недавнее военное прошлое из только что наступившего послевоенного настоящего. Герой пытается понять, когда и как произошел в его друзьях тот поворот, который привел их к нацистам. Его прозвище – Безупречный. Он приходит к выводу, что и сам в какой-то степени предатель (он в юности предал любовь). Герой скрывает у себя одного из участников Сопротивления. Он поступает как многие другие честные люди Норвегии, не испугавшиеся режима. Тот спрашивает: «Кто из нас так чист, что может объявить во всеуслышанье: я безгрешен. Я не нацист, не явный, не тайный, ни единым помыслом моим, ни единым делом или словом. И я не несу вины за то, что кто-то другой сделался нацистом» (Хель, С. Моя вина / С. Хель: пер. с норвеж. Е. Суриц, В. Мамоновой / вступ. ст. Е. Горлиной. – М.: Молодая гвардия, 1966. – С. 8).

Здесь автор «мерой» своего поведения избирает глубокое христианское понятие греха, вины, с этой нравственной высоты предлагает измерять ответственность. И по-христиански признает, что грешен и виновен – не смог отвести от этого пути тех, кто перешел на чужую сторону. Вопросами задаются и другие герои романа: «...теперь он (персонаж романа, друга которого зовут Ивер Теннфьерд) уже не ездит на родину. В то лето, когда он сделался нацистом, все соседи, как один, перестали с ним разговаривать. Судьбе угодно было, чтоб он и Ивер Теннфьерд стали единственными нацистами из их местечка. «Вот, собрали деньги — выучили...» — так говорили бедные рыбаки (Там же. – С. 110). Это свидетельство важно для понимания настроений большинства. Именно таким оно было, судя по фактам, у рыбаков Финнмарка. Они не побоялись выказать свое презрение к «перебежчикам», «все, как один».

Прим. 9. С. Хель никогда не вступал ни в какие партии, но участвовал в антифашистском журнале поэта Грига, разделял от начала до конца его антифашистскую позицию. Ответ С. Хёля по поводу вины социально-

заостренный, мировоззренческий, этический, нравственный: каждый ответствен за себя, друга, недруга, время; трусость, злоба, зависть, деньги, равнодушие, компромисс с собственной совестью — играют на руку фашизму. Герой видит, что после победы над фашизмом остались корни зла. И потому нельзя забывать войну и успокаиваться, надо выкорчевывать такие корни.

Прим. 10. Добавим кратко, что С. Хэль прибегает ко многим, в том числе фольклорным приемам выражения ненависти к немцам, что также высвечивает его антифашизм. Например, вкладывают в уста героев анекдоты (о том, как удалось обезоружить немца, сидящего на «толчке», во время опасной вылазки в их военные дома) (Хэль С. У подножья... – С. 121). Вообще, повторим, роман густо насыщен фактами документального характера, которые придают ему характер значимого свидетельства.

Как видим, тема Сопrotивления с первых страниц входит в роман. Истории четверых друзей красноречивы, рисуют повседневное мужество и бесстрашие, стойкость и несокрушимость духа. За этим стоит понимание служения стране как важного дела жизни.

Прим. 11. Показательно, что героиня романа С. Хэля («У подножья Вавилонской башни») в письме к одному из мятущихся в поисках герою приводит строки поэмы Нурдаля Грига из поэмы «Человеческая природа»:

Бойся, бойся усталости,

Что после войн наваливается

.....

В дреме ты не заметишь,

Как враг из праха восстанет! Мы, в ночи утонувшие,

Мы мечтали, надеялись, верили, от усталости с ног валясь

(Там же. – С. 300).

Строки столь тесно связаны с главными идеями романа, что С. Хэля можно назвать духовным восприемником Нурдаля Грига. С. Хэль в прозе продолжил

главные темы литературы Соппротивления. Своего рода исполнением наказа Н. Грига служит и слова поэмы, одновременно подводящие итоги размышлениям С. Хёля о норвежцах и их ценностях, нравственном долге, памяти, героизме, подвиге.

Перед этими строками устами той же героини, представительницы следующего поколения (детство которого пришлось на войну), писатель озвучивает слова своего героя, главы подпольщиков: «По-настоящему великое в жизни человека – всегда просто. Чтобы увидеть и совершить его, нужны лишь сила, мужество и готовность жертвовать собой».

Как представляется, такие слова могли стать ориентиром для Х. Соммерро и Р. Ольсена при их трактовке событий Соппротивления и поступков их участников.

Глава 3

Прим. 12. «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (цит. по: Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке: Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – С. 78; автором приведена выдержка из статьи Р. Барта (Barthes R. «Texte» // Encyclopedia universalis. P., 1987). «Далее Барт говорит о наличии «общего поля анонимных формул», которое может состоять из «бессознательных и автоматических цитат» без кавычек» (см.: Гуляницкая, Н. С. Указ. соч. – С. 78.). В русле идей Р. Барта формулирует понятие «интертекстуальность» и доктор искусствоведения Н. С. Гуляницкая, рассматривая тексты «не как изолированные, независимые, а как некие отклики <...> на другие тексты, включенные в «бесконечный поток» взаимосвязанных текстов» (Там же).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы и источники

1. Аверинцев, С. Памяти Алеся Адамовича / С. Аверинцев, Ч. Айтматов, Д. Гранин [и др.] // Литературная газета. – 1994. – № 5 (5485). – С. 3.
2. Адамович, А. Я из огненной деревни... / А. Адамович, В. Колесник, Я. Брыль; авторизованный пер. с белорус. Д. Ковалева. – М.: Известия, 1979. – 522 с. – (Библиотека «Дружбы народов»).
3. Аристов, И. Радиogramмы со скалистых берегов / И. Аристов // Мурманский вестник. – 2015. – 11, 12, 17 нояб.
4. Афиши концертных выступлений в г. Харстадт – 28 июня 2000 г.; г. Варде – 30 июня 2000; г. Мурманск – 2 августа 2000; 26 октября 2019 г.; Санкт-Петербург – 4 ноября 2011 г.; Москва – 9 декабря 2018 г., 28 октября 2019 г.; Брянск – 2 октября 2019 г.
5. Борген, Ю. Избранные новеллы / Ю. Борген; пер. с норв. / сост. и предисл. Э. Панкратовой. – М.: Радуга, 1984. – 278 с.
6. Борген, Ю. Слова, живущие во времени: Статьи и эссе / Ю. Борген; пер. с норв. / сост. и предисл. Э. Панкратовой; под общ. ред. А. Чеканского. – М.: Радуга, 1988. – 416 с. – (XX век. Писатель и время).
7. В Киркенесе и Мурманске исполняют «Партизанский реквием» // Мурманский вестник. – 2019. – 23 окт.
8. Вишневский, П. Товарищи по музыке – товарищам по оружию / П. Вишневский // Мурманский вестник. – 2019. – 30 окт.

9. Григ, Н. 17 мая 1940 / Н. Григ; пер. с норв. Т. Бек // Григ Н. Стихотворения / Н. Григ; пер. с норв. / вступ. ст. Е. Долматовского. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 58–59.

10. Григ, Н. Утро в Финнмарке / Н. Григ; пер. с норв. Д. Самойлова // Григ Н. Стихотворения / Н. Григ; пер. с норв.– С. 63–64.

11. Йентофт, М. Люди приграничья. Тайная война на Севере / М. Йентофт; пер. с норв. Е. Гончаровой. – Мурманск: Рекламная полиграфия, 2007. – 247 с.

12. Интервью с заслуженным артистом РФ, художественным руководителем камерного хора «Amadeus» В.М. Ивановым 24 марта 2020 г. [звукозапись] // Личный архив С. А. Ляшовой.

13. Интервью с композитором Л.К. Шлег 12 августа 2022 г. [звукозапись] // Личный архив С. А. Ляшовой.

14. Интервью с концертмейстером Мурманского филармонического оркестра Е. М. Поповым 23 марта 2020 г. [звукозапись] // Личный архив С. А. Ляшовой.

15. Новостные выпуски теле и радиоэфиров, интернет-порталов: канал Санкт-Петербург – 04.11.2011 в 19:04; NRK TV – 13.10.2017 в 17:00; ТАСС – 18.12.2017; Большое радио – 23.10.2019 в 18:00 и 19:50; Nord-News – 23.10.2019 в 18:05; Невские новости – 23.10.2019 в 17:02; Новости сайта Правительства Мурманской области (режим доступа: <https://gov-murman.ru/info/news/>). – 23.10.2019.

16. Норвежские были. Воспоминания о борьбе против фашизма / Предисл. Г. Фиша; сост. и обраб. М. Искрин. – М.: Международные отношения, 1964. – 303 с.

17. Норслеттен, Й. К российскому читателю [Электронный ресурс] / Й. Норслеттен // Иностранная литература. – 2005. – № 11 – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/11/ojvind-nordsletten-posol-norvegii-v-rossii-k-rossijskomu-chitatelyu.html> (дата обращения: 18.01.2023).

18. Ольсен, Р. Партизанский реквием: [текст] / Р. Ольсен; пер. с норвеж. [2000]: рукопись // Архив Мурманской областной филармонии.

19. По ту сторону фьорда: сборник переводов стихотворений норвежских поэтов; пер. с норвеж. / сост. С. Вольский, В. Шемшученко; предисл. и примеч. А. Ливановой. – СПб.: АНО «Всерусский соборъ», 2005. – 215, [4] с. – (Современная зарубежная поэзия. – Норвегия).

20. Соммерро, Х. «Партизанский реквием», норвежский текст Ольсен, Р., исполнение в г. Мурманск (2019), время звучания 50 минут: [видеозапись] // Архив Мурманского колледжа искусств.

21. Хёль, С. Моя вина / С. Хёль: пер. с норвеж. Е. Суриц, В. Мамоновой / вступ. ст. Е. Горлиной. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 336 с.

22. Хёль С. У подножья Вавилонской башни / С. Хёль; пер. с норвеж. Т. Величко, В. Мамоновой / вступ ст. М. Кораллова. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 304 с.

23. Шлег, Л. Памятайце...: [Ноты]: Рэквієм па матывамкнігі А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі»: для чытальнікаў, салістаў, змешанага хору, дзіцячага хору, аргана і сімфанічнага аркестру / Л. Шлег: ксеракопія рукапісу. – 79 с. // Личный архив С. А. Ляшовой

24. [Sommerro, H.] Соммерро Х. «Партизанский реквием», норвежский текст Ольсен, Р., партитура, (2000). – Норвегия. – 108 с. // Архив Мурманской областной филармонии.

Научная литература

25. Адмони, В. Г. Норвежская литература / В. Г. Адмони, Г. Н. Храповицкая // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 249–251.

26. Адмони, Г. Норвежская литература / Г. Адмони, Н. И. Крымова, А. А. Китлов // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – Стлб. 330–338.

27. Азизян, И. А. Памятники вечной славы: концепции и композиция / И. А. Азизян. И. В. Иванова. – М.: Стройиздат, 1976. – 207 с.

28. Алексеев, А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность / А. Д. Алексеев. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1954. – 240 с.

29. Альшванг, А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. – 4-е изд. – М.: Советский композитор, 1971. – 560 с.

30. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1959. – 704 с.

31. Андрущак, Т. С. Культура увековечивания и мемориальная музыка как одна из ее форм / Т. С. Андрущак // Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2016. – Вып. 3. – С. 58–68.

32. Андрущак, Т.С. Мемориальная традиция в русской академической музыке XIX–XX столетий / Т. С. Андрущак // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: материалы 3 Всерос. науч.-практ. конф. (Волгоград, 3–7 июня 2009 г.) – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2009. – С. 165–170.

33. Андрущак, Т.С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Андрущак Татьяна Станиславовна. – Саратов, 2008. – 23 с.

34. Андрущак, Т. С. Мотив воспоминаний в произведениях *in memoriam* отечественных авторов второй половины XX века / Т. С. Андрущак // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы 3 Междунар. науч. конгресса: в 2 т. / отв. ред. А. Н. Бугреев – Волгоград: Изд-во Волгоградского университета, 2004. – Т. 1. – С. 290–295.

35. Андрущак, Т. С. Мотив Скорби в произведениях *in memoriam* отечественных композиторов последней трети XX века / Т. С. Андрущак // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: материалы

2 Междунар. науч. конф. (Волгоград, 4–7 апр. 2006 г.). – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2006. – С. 51–62.

36. Андрущак, Т. С. Музыкальный мемориал: к вопросу теории жанра / Т. С. Андрущак // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 1 (17). – С. 172–175.

37. Андрущак, Т. С. Произведения *in memoriam* в отечественной музыке второй половины XX века (проблема классификации) / Т. С. Андрущак // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы Всерос. науч.–практ. конф. (Волгоград, 19–20 мая 2003 г.) / отв. ред. Ю. М. Ильинов. – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2005. – С. 164–169.

38. Андрущак, Т. С. Семантика образа Света в произведениях *in memoriam* отечественных композиторов последней трети XX века / Т. С. Андрущак // III Серебряковские чтения: материалы Междунар. науч.–практ. конф. (Волгоград, 1–3 февр. 2005 г.): в 3 кн. – Волгоград: Изд-во Волгоградского университета, 2006. Кн. 3: История и теория музыки. История и теория исполнительства. Методика и практика профессионального музыкального образования. – С. 4–9.

39. Андрущенко, Е. Ю. «Реквием» Э. Ллойда–Уэббера в свете исторических тенденций развития жанра / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 2 (25). – С. 128–139.

40. Анохин, Г. И. Норвежцы / Г. И. Анохин // Советская историческая энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1967. – Т. 10. – Стлб. 336–337.

41. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.

42. Асафьев, Б. В. Григ / Б. В. Асафьев. – М.: Музгиз, 1948. – 152 с.

43. Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.

44. Баранова, Т. Б. Реквием / Т. Б. Баранова // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 457.

45. Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт ; пер. с фр. С. Л. Козлова // Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова – М.: Прогресс, 1989. С. 424–461.

46. Басс, В. Г. «Величайший и любимейший эпос нашего века»: проекты советских военных монументов 1941–1945 гг. / В. Г. Басс // Новое литературное обозрение. – 2021. – № 1. – С. 62–74.

47. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. – Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. / под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. – 800 с.

48. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / сост. С. Г. Бочаров; подг. текста Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 423 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

49. Бенestad, Ф., Эдвард Григ – человек и художник / Ф. Бенestad, Д. Шильдеруп-Эббе; пер. с норвеж. Н. Н. Мохова. – М.: Радуга, 1986. – 376 с.

50. Бергер, Л. Г. Норвежская музыка / Л. Г. Бергер // Музыкальная энциклопедия; в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стлб. 1013–1019.

51. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – 2-е изд., доп. – М.: URSS, 2012. – 338 с.

52. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте: поиск ключей к эстетическому коду / Н. С. Болотнова // Слово. Семантика. Текст: сборник научных трудов, посвященный юбилею В. В. Степановой / отв. ред. В.Д. Черник. – СПб.: Изд-во Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2002. – С. 137–143.

53. Боровницкий, И. М. О происхождении и составе Римско-католической литургии и отличии ее от православной / И. М. Боровницкий. – 4-е изд., пересмотр. и доп. – Киев: Университетская тип., 1873. – 126 (9) с.

54. Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в 1942-м: казус «Четырех норвежских впечатлений» / Н. А. Брагинская // Музыкальная академия. – 2023. – № 1. – С. 116–125.

55. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв.: в 3 т. / Ф. Бродель. – М.: Прогресс, 1992. – Т. 3: Время мира; пер. с фр. Л. Е. Куббеля / вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. – 680 с.

56. Булычева, Е. И. Влияние идей Рихарда Вагнера на творчество художников-символистов / Е. И. Булычева // Связь времен: история искусств в контексте символизма: коллективная монография: в 3 кн. / отв. ред. и сост. О. С. Давыдова. – М.: БуксМАрт, 2020. – Кн. 1: Вневременные контексты символизма / И. Е. Светлов, Н. А. Хренов, В. П. Шестаков [и др.]. – С. 490–510.

57. Булычева, Е. И. Лики древности. Мифологические мотивы в российской и европейской скульптуре рубежа XX–XXI веков / Е. И. Булычева. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2022. – 160 с.

58. Булычева, Е. И. Мифопоэтика отечественной и европейской скульптуры XX–XXI веков: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Булычева Елена Ивановна. – Саратов, 2022. – 46 с.

59. Булычева, Е. И. Памятники композиторам в монументальной скульптуре конца XIX – начала XXI века / Е. И. Булычева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 3 (57). – С. 114–119.

60. Варламов, Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании / Д. И. Варламов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – 185 с.

61. Васильев, А. Г. «Места памяти» / А. Г. Васильев // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Аквилон, 2014. – (Образы истории). – С. 263–267.

62. Вербицкий, А. А. Контекст в психологии и педагогике / А. А. Вербицкий, В. Г. Калашников. – М.: Логос, 2010. – 300 с.
63. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – 3-е изд. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. – 364 с.
64. Воронова, С. С. *Opus memoariae* в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI веков: национальное и общечеловеческое»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Воронова Светлана Сергеевна. – Минск, 2022. – 27 с.
65. Воронова, С. С. *Opus memoarum* в творчестве Л. Шлег: психологические аспекты / С. С. Воронова // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. – 2014. – № 24. – С. 41–44.
66. Всемирная история: в 6 т. / гл. ред. А. О. Чубарьян; Институт всеобщей истории РАН. – М.: Наука, 2018. – Т. 6: Мир в XX веке: эпоха глобальных трансформаций: в 2 кн. / отв. ред. А. О. Чубарьян. – Кн. 1. – 690 с.
67. Выбыванец, Э. В. Военный реквием Бенджамина Бриттена в свете интертекстуальных связей / Э. В. Выбыванец // *Обсерватория культуры*. – 2021. – Т. 18, № 4. – С. 436–446.
68. Гаспаров, М. Л. Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 2: О стихах. – 504 с.
69. Геринг, Б. Евхаристия и наша повседневная жизнь. Заповеди Блаженства / Б. Геринг. – М.: Изд-во Францисканцев, 2000. – 168 с.
70. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд. – М.: Интрада, 1997. – 416 с.
71. Головин, В. П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. – М.: Изд-во Московского университета, 1999. – 128 с.
72. Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы / В. В. Бондарь, А. Н. Еремеева, О. Н. Маркова, Т. Ю. Юренева / отв. ред. А. Н. Еремеева; Южный филиал Российского научно-исследовательского

института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. – М.: Институт Наследия, 2022. – 168 с.

73. Гриндэ, Н. История норвежской музыки / Н. Гриндэ; сокращ. пер. с норвеж. Т. А. Алимовой. – Л.: Музыка, 1982. – 191 с.

74. Гузь Н.А. Имманентный и контекстуальный подходы к художественному тексту в обучении литературе / Н. А. Гузь, В. Г. Федорова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 2 (87). – С. 29–32.

75. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке: Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.

76. Гуревич, А. Я. Норвегия / А. Я. Гуревич, В. В. Похлебкин // Советская историческая энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1967. – Т. 10. – Стлб. 305–333.

77. Гуськова, Ю. В. Имманентный и контекстуальный подходы к литературному произведению (к истории вопроса) / Ю. В. Гуськова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1 (2). – С. 67–73.

78. Даниельсен, Р. История Норвегии. От викингов до наших дней / Р. Даниельсен, С. Дюрвик, Т. Грэнли [и др.]; пер. с англ. М. Л. Коробочкина / под ред. В.В. Рогинского, Т. Н. Джаксон – М.: Весь мир, 2003. – 528 с. – (Национальная история).

79. Девятайкина, Н. И. «Партизанский реквием» Соммерро: особенности взаимодействия литургических и авторских строф в контексте драматургии целого [Электронный ресурс] / Н. И. Девятайкина, С. А. Ляшова // PHILHARMONICA. International Music Journal: сетевое издание полного открытого доступа. – 2020. – № 6. – С. 45–60. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33160 (дата обращения: 16.03.2023).

80. Девятайкина, Н. И. «Письма без адреса» Петрарки в историко-культурных контекстах эпохи / Н. И. Девятайкина // Петрарка, Франческо. Письма без адреса / Франческо Петрарка; пер. с лат., коммент. Л. М. Лукьяновой,

исследоват. часть Н. И. Девятайкиной. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2022. – С. 100–258.

81. Дементьев, И. О. Советские гражданские памятники в культурном ландшафте Калининграда / И. О. Дементьев // Наследие веков. – 2020. – № 3. – С. 40–61.

82. Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое / А. И. Демченко. – М.: Высшая школа, 2010. – 528 с.

83. Денисов, А. В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы / А. В. Денисов // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей / под ред. А. В. Крылова. – Ростов-н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 21–34.

84. Денисов, А. В. О соотношении «цитата–контекст» в музыкальном произведении / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 13–21.

85. Денисова, З. М. Особенности претворения религиозно-философской концепции в реквиеме «Стикс» Г. А. Канчели / З. М. Денисова [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 446–450. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/54352.htm> (дата обращения: 22.06.2023).

86. Денисова, З. М. Отечественная музыкальная культура последней трети XX века в контексте постмодернизма / З. М. Денисова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – № 5 (59), ч. 1. – С. 61–64.

87. Должанский, А. Н. Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения / А. Н. Должанский. – 2-е изд. – М.: Музыка: Ленинградское отделение, 1981. – 208 с.

88. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 383 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).

89. Друскин, Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. – СПб.: Северный Олень, 1995. – 132 с.

90. Дьячкова, Л. С. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: к проблеме интертекстуальных связей / Л. С. Дьячкова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: сборник трудов науч.-практ. конф (Москва, 17–21 нояб. 1992 г.). М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1994. – Вып. 2. – С. 183–191.

91. Дюмулен, П. Чтобы лучше понять мессу / П. Дюмулен. – СПб.: Изд-во св. Петра, 2000. – 56 с.

92. Елистратов, В. С. Языки культуры второй половины XX века. Музыка и авангард / В. С. Елистратов // Всемирная история. – Т. 6. – Кн. 1. – С. 175–198.

93. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / И. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/> (дата обращения: 15.03.2023).

94. Житомирский, Д. В. «Военный реквием» Бриттена / Д. В. Житомирский // Советская музыка. – 1965. – № 5. – С. 111–119.

95. Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло – М.: Музыка, 1989. – 303 с.

96. Заозерских, А. В. Музыка «памяти» в творчестве композиторов Сибири / А. В. Заозерских, М. М. Чихачева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1 (23). – С. 98–104.

97. Зольников, М. Е. Героини средневековых куртуазных романов в современном кино: образные средства, режиссерские приемы, эстетика (Изольда Кевина Рейнольдса) / М. Е. Зольников, Д. А. Александрова // Культурная жизнь Юга России – 2020. – № 3 (78). – 68–75.

98. Зольников, М. Е. Особенности музыкальной семантики «Трагической сонаты» Н. К. Метнера / А. Я. Баева, М. Е. Зольников // Культура и время перемен: электронный научный журнал. – 2019. – № 3 (26). – Режим доступа: [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/3\(26\)/473.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/3(26)/473.pdf) (дата обращения: 22.09.2023).

99. Зольников, М. Е. Зигфрид в художественно-музыкальном контексте немецкого кино 1920-х («Нибелунги» Фрица Ланга) [Электронный ресурс] / М. Е. Зольников // Современные проблемы науки и образования: сетевое издание. – 2015. – № 2, ч. 1. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/122-20679> (дата обращения 17.09.2023).

100. Иванова, О. В. Российские музеи памяти: пути становления и основные этапы развития / О. В. Иванова, Т. Ю. Юренева // Культурное наследие России. – 2021. – № 4 (35). – С. 86–97.

101. Иностранная литература. – 2005. – № 11 (Норвежский ландшафт. Специальный номер, посвященный 100-летию государственной независимости Норвегии / сост. О. Дробот, А. Нестеров. – 287 с.).

102. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы / М. Бусев, О. Калугина, Ю. Волчок [и др.]: коллективная монография / под ред. М. Бусева, Г. Вздорнова. – М.: БуксМАрт, 2017. – 631 с.

103. Историческая политика в XXI в.: сборник статей / под ред. А. Миллера, М. Липман. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 648 с. – (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).

104. История всемирной литературы: в 9 [8] т. / гл. ред. Г. П. Бердников, Ю. Б. Виппер / АН СССР [РАН]; Институт мировой литературы им. А. М. Горького – М.: Наука, 1987. – Т. 4 / отв. ред. Ю. Б. Виппер. – 687 с.; – М.: Наука, 1994. – Т. 8 / отв. ред. И. М. Фрадкин. – 848 с.

105. История Норвегии / отв. ред. А. С. Кан. – М.: Наука, 1980. – 711 с.

106. Кан, А. С. История скандинавских стран (Дания, Норвегия, Швеция) / А. С. Кан. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1980. – 311 с.

107. Карцовник, В. Г. Григорианское пение / В. Г. Карцовник // Православная энциклопедия. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. – Т. 12. – С. 461–471.

108. Кекова, С. В. Литературное произведение как повод: «Запечатленный ангел» Н. Лескова и русская литургия «Запечатленный ангел» Р. Щедрина [Электронный ресурс] / С. В. Кекова, А. И. Панкова // PHILHARMONICA.

International Music Journal: сетевое издание полного открытого доступа. – 2019. – № 5. – С. 24–30. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30723 (дата обращения: 02.02.2023).

109. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия; в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – Стлб. 299–301.

110. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 472 с.

111. Кириллина, Л. В. Италия / Л. В. Кириллина // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилина. – М.: Музыка, 2005. – (ACADEMIA XXI. Учебники и учебные пособия по культуре и искусству). – С. 278–330.

112. Кириллина, Л. В. Луиджи Ноно / Л. В. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: в 2 вып. / под ред. М. Арановского и А. Басовой. – М.: Государственный институт искусствознания: Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 11–57.

113. Кирнарская, Д. К. Классика на бегу. Музыкальные шедевры от Средневековья до современности / Д. К. Кирнарская. М.: Слово/Slovo, 2022. – 296 с. – (Книги о музыке).

114. Климовицкий, А. И. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекста / А. И. Климовицкий // Музыкальная академия – 1998. – №3/4, кн. 2. – С. 280–285.

115. Ковальченко, И. Д. Методы исторического исследования / И. Д. Ковальченко. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 2003. – 486 с.

116. Ковнацкая, Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М.: Советский композитор, 1974. – 392 с. – (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

117. Козлов, М., протоиер. Западное христианство: взгляд с Востока / протоиер. М. Козлов, Д. П. Огицкий. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. – 608 с. – (Православное богословие).

118. Королева, А. В. Реквием Дьердя Лигети как феномен западного музыкального авангарда / А. В. Королева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 45. – С. 72–78.
119. Кремлев, Ю. А. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1958. – 237 с.
120. Кривцова, Е. В. Кристиан Синдинг: Портрет норвежского композитора: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кривцова Елена Викторовна. – М., 2003. – 443 с.
121. Кузнецов, А. Е. История Норвегии / А. Е. Кузнецов. – М.: ПБОЮЛ «Андреева», 2006. – 535 с.
122. Кузьмина, М. К. Функции библейских цитат в древнерусских преподобнических житиях XV–XVII вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Мария Константиновна. – М., 2015. – 630 с.
123. Кюгерян, Т. С., Григорианский хорал / Т. С. Кюгерян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – 260 с.
124. Лавелина, Ж. А. Канон И. Пахельбеля в массовой музыке XX–XXI вв. / Ж. А. Лавелина // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 1 (19). – С. 149–157.
125. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов: Очерки / С. В. Лаврова. – 2-е изд., доп. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. – 128, [24] с.
126. Лаврова, С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лаврова Светлана Витальевна. – СПб., 2005. – 189 с.
127. Ланге, К. Норвежская музыка / К Ланге, А. Эствед. – М.: Музыка, 1967. – 103 с.
128. Левашева, О. Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1962. – 828 с.

129. Линючева, Е. П. «Стикс» Гии Канчели: к проблеме жанра / Е. П. Линючева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 21–26.

130. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.

131. Лосева, О. В. От церковной музыки – к музыке духовной: Эскиз новой истории реквиема / О. В. Лосева // Западное искусство. XX век: проблема развития искусства XX века / С. П. Батракова, Б. И. Зингерман, А. В. Бартошевич [и др.]; отв. ред. Б. И. Зингерман. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 155–174.

132. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

133. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.

134. Лубский, А. В. Идиографический метод / А. В. Лубский, Л. Н. Мазур // Теория и методология исторической науки. С. 119–120.

135. Лубский, А. В. Номотетический метод / А. В. Лубский // Теория и методология исторической науки. – С. 341–342.

136. Ляшова, С. А. Место контекстов в изучении мемориального произведения на примере «Партизанского реквиема» Х. Соммерро) / С. А. Ляшова // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник материалов 21 Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов и студентов (Саратов, 18–22 апр. 2022 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 24–38.

137. Ляшова, С. А. Музыкальные мемориалы нового века: исполнительские трактовки («Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро) / С. А. Ляшова // Искусство глазами молодых: сборник материалов 13 Междунар. науч. конф. (Красноярск, 29–30 апр. 2021 г.) / под ред. Н. В. Перепич. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2021. – С. 60–64.

138. Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» норвежского композитора Соммерро: тема исторической памяти и святости подвига» / С. А. Ляшова // Учителя и ученики в научном пространстве нового века: Сборник научных и методических статей и материалов. – М.; Саратов: ИП Кирсанова М. В., 2020. – Вып. 4. – С. 13–18.

139. Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Соммерро: возможности и первые результаты компаративного анализа / С. А. Ляшова // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник материалов 20 Всерос. науч. конф. с междунар. участием (Саратов, 19–24 апр. 2021 г.). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. – С. 18–26.

140. Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Соммерро как художественный способ осмысления Второй мировой войны: традиционное и современное / С. А. Ляшова // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (Саратов, 14–15 мая 2020 г.). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – С. 170–180.

141. Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Х. Соммерро: современные интерпретационные решения (на материале партий солистов) / С. А. Ляшова // Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов: Тезисы заочной Междунар. науч. конф. (Минск, 26 нояб. 2020 г.) – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2020. – С. 95–97.

142. Ляшова, С. А. «Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: способы и результаты интерпретации художественных текстов в контексте драматургии сочинения / С. А. Ляшова // Художественное образование и наука. – 2022. – № 1 (30). – С. 130–141.

143. Ляшова, С. А. «Позволь им, Господи, перейти от смерти к жизни»: музыкально-смысловая трактовка темы жертвенности в Партизанском реквиеме» Соммерро / С. А. Ляшова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 4 (18). – С. 15–22.

144. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 3-е изд. – 527, [1] с.
145. Мазур, Л. Н. Методы исторического исследования: учеб. пособ / Л. Н. Мазур. – 2-е изд. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2010. – 608 с.
146. Мазур, Л. Н. Сравнительно-исторический метод / Л. Н. Мазур // Теория и методология исторической науки. – С. 468–470.
147. Маловичко, С. И. Социальная история / С. И. Маловичко // Теория и методология исторической науки. – С. 461–463.
148. Мартынов, В. И. «Конец времени композиторов» / В. И. Мартынов / послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
149. Мдивани, Т. Г. Реквием в творчестве белорусских композиторов (на примере произведений, посвященных Великой Отечественной войне) / Т. Г. Мдивани // Вопросы истории и культуры северных стран и территорий. – 2012. – № 4. – (20). – С. 63–67.
150. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 255 с.
151. Москва, Ю. В. Реквием / Ю. В. Москва // Католическая энциклопедия: в 5 т. – Т. 4. – М.: Издательство Францисканцев, 2011. – Стлб. 113–117.
152. Москва, Ю. В. Францисканская традиция мессы: модальность григорианского хора / Ю. В. Москва. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 496 с.
153. Москвин, В. П. Методика интертекстуального анализа / В. П. Москвин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – № 3 (98). – С. 116–121.
154. Москвина, О. А. К вопросу о новой сакральности: концертная триада Софии Губайдулиной / О. А. Москвина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – №4 (20). – С. 42–49.
155. Мохов, Н. Н. Норвегии музыка / Н. Н. Мохов // Музыка: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – 2-е изд., репринтное. – М.:

Большая Российская энциклопедия, 1998. – (Большие энциклопедические словари). – С. 385.

156. Мохова, Н. К. Реквием послевоенных лет (проблема старинных хоровых жанров в современной музыке): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мохова Н. К. – Горький, 1985. – 23 с.

157. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен: учебное пособие / А. А. Хохловкина, Б. В. Левик, Р. И. Грубер и др.; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [Б. и.], 1967. – 441, [2] с. – (История зарубежной музыки).

158. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

159. Мы здесь, пока живем: Норвежская современная проза: антология; пер. с норвеж. / сост. Л. Ульманн. – СПб.: Блиц, 1999. – 444, [2] с. – (Nord-West).

160. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

161. Назайкинский, Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии / Е. В. Назайкинский) // С. В. Рахманинов: К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. (Москва, 10–12 мая 1993 г.) / ред.-сост. А.И. Кандинский. – М.: Московская консерватория: Научно-творческий центр «Консерватория», 1995. – (Научные труды Московской государственной консерватории. – Сб. 7). – С. 29–41.

162. Насонов, Р. А. Примирение в соборе: религия Исаака в «Мессе Оуэна» / Р. А. Насонов // Музыкальная академия. – 2021. – №1 (773). – С. 6–36.

163. Некрасова, И. М. О драматургических функциях тишины в современной музыке / И. М. Некрасова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006 / Гл. ред. А. М. Цукер. – Ростов-н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 155–158.

164. Неустроев, В. П. Литература Скандинавских стран (1870–1970): учебное пособие / В. П. Неустроев. – М.: Высшая школа, 1980. – 279 с.

165. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – СПб.: Б. и., 1997. – 93 с.

166. Носина, В. Б. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха / В. Б. Носина // Культура и искусство в современном образовательном пространстве: Материалы 3 Всерос. науч.–практ. конф. (Кострома, 25 февр. 2019 г.) / отв. ред. Т. В. Луданова. – Кострома: Костромской государственный университет, 2019. – С. 123–131.

167. Опалей, Е. Н. «Католическая арка» в духовном творчестве И.Ф. Стравинского / Е. Н. Опалей // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение – 2019. – № 33. – С. 151–159.

168. Орлов, Г. А. «Военный реквием» Б. Бриттена / Г. А. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка: Ленинградское отделение, 1967. – Вып. 5 / отв. ред. Ю. А. Кремлев. – С. 65–99.

169. Остапенко, А. Г. Норвежская народная музыка в записях Людвиг Матиаса Линнемана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Остапенко Антон Геннадиевич – СПб., 2021. – 182 с.

170. Панкова, А. И. Преломление духовных традиций в музыкальном искусстве Америки и России 1960-х – 1980-х годов (на материале духовного творчества Л. Бернстайна и Р. Щедрина): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Панкова Алена Игоревна. – Саратов, 2020. – 28 с.

171. Паперно, И. А. Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах. Опыт прочтения / И. А. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 320 с. – (Научная библиотека).

172. Петров, О. В. Реквием: пути деканонизации жанра в XX веке / О. В. Петров // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: Сборник материалов Междунар. науч. конф. (Майкоп, 27–29 сент. 2017 г.) / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2017. – С. 548–565.

173. Полозова, И. В. Традиции демественного пения в богослужбной практике старообрядцев XX–XXI вв. / И. В. Полозова // Искусство и образование. – 2009. – № 4 (60). – С. 86–93.

174. Раку, М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2 (667). – С. 9–21.

175. Рикёр, П. Память. История. Забвение / П. Рикёр; пер. с фр. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной, О. И. Мачульской, Г. М. Тавризян. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Французская философия XX века).

176. Ристе, У. История внешней политики Норвегии / У. Ристе; пер. с англ. М. Л. Коробочкина. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с. – (Тема).

177. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1972. – 136 с.

178. Румянцева, М. Ф. Герменевтика / М. Ф. Румянцева // Теория и методология исторической науки. – С. 74–76.

179. Ручьевская, Е. А. Война и Мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2010. – 480 с.

180. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2002. – 396 с.

181. Ручьевская, Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2005. – 387 с.

182. Рыжинский, А. С. Авангардная хоровая фактура: от экспериментов нововенцев к новациям Луиджи Ноно / А. С. Рыжинский // Театр. Живопись. Кино. Музыка – 2012. – № 4. – С. 153–167.

183. Рыжинский, А. С. Слово в пространстве хоровых сочинений Луиджи Ноно 1950-х годов / А. С. Рыжинский // Вестник Московского государственного университета культур и искусств. – 2012. – № 5 (49). – 244–250.

184. Рыжинский, А. С. Сценическая месса Л. Берно: «переход» к новому музыкальному театру / А. С. Рыжинский // Музыковедение. – 2015. – № 1. – С. 3–11.

185. Рыжинский, А. С. Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция / А. С. Рыжинский. – М.: Музыка, 2021. – 328 с.

186. Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто–музыкальной формы: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рымко Григорий Александрович. – М., 2013. – 375 с.

187. Самотейкин, Е. М. Растоптанный нейтралитет: как и почему Норвегия стала жертвой фашистской агрессии / Е. М. Самотейкин. – М.: Международные отношения, 1971. – 254, [2] с.

188. Сахаров, П. Д. Префация / П. Д. Сахаров // Католическая энциклопедия. – М.: Научная книга: Издательство Францисканцев, 2007. – Т. 3. – Стлб. 1760–1761.

189. Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: учебное пособие / А. Я. Селицкий. – 4-е изд., стер. – СПб.; М.; Краснодар: Лань: Планета Музыки, 2022. – 80 с.

190. Сенявская Е. С. Историческая память о войнах XX в. как область идейно-политического и психологического противостояния / Е. С. Сенявская, А. С. Сенявский // Отечественная история. – 2007. – № 2. – С. 139–151; – № 3. – С. 107–121.

191. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов; сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов; вступ. ст. В. В. Прозорова. – М.: Высшая школа, 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).

192. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; гл. ред. А. П. Евгеньева. – 4-е изд., стер. – М.: Русский язык: Полиграфресурсы, 1999. – Т 1 / под ред. А. П. Евгеньевой, Г. А. Разумниковой. – 702 с.

193. Событие в истории, памяти и нарративах идентичности: сборник статей / под ред. Л. П. Репиной. – М.: Аквилон, 2017. – 400 с. – (Образы истории).

194. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 220 с.

195. Сокольева, Н. Л. Мемориальный квартет в русской музыке: история, эволюция, стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сокольева Наталья Леонидовна. – Магнитогорск, 2014. – 23 с.

196. Сокольева, Н. Л. Струнный квартет в контексте русской мемориальной музыки / Н. Л. Сокольева // Вестник Челябинского государственного университета – 2014. – № 16 (345): Филология и искусствоведение. – Вып. 91. – С. 177–181.

197. Софронова, Л. В. Английский реформатор Джон Фрит о католическом богословии чистилища / Л. В. Софронова, Т. Г. Чугунова, А. В. Хазина // Научный диалог. – 2020. – № 3. – С. 439–452.

198. Софронова, Л. В. Джон Колет. Христианский мыслитель ренессансной эпохи / Л. В. Софронова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 440 с. – (MEDIÆVALIA).

199. Софронова, Л. В. Лютеранство в XVI веке между католицизмом и православием: *tertium datur* / Л. В. Софронова, М. А. Трофимова // Современная научная мысль. – 2019. – № 4. – С. 22–26.

200. Софронова, Л. В. Образы ереси в «Богемской истории» (1458) Энея Сильвия Пикколомини / Л. В. Софронова, Ю. А. Волкова // Современная научная мысль. – 2018. – № 6. – С. 25–30.

201. Софронова, Л. В. Теология крещения У. Тиндела и Дж. Фрита: вера, обетование, возрождение / Л. В. Софронова, Т. Г. Чугунова // Современная научная мысль. – 2023. – № 3. – С. 25–29.

202. Стогний, И. С. Модусы интертекстуальности в музыке / И. С. Стогний // *Musicus*. – 2011. – № 3–4. – С. 28–34.

203. Студенникова, С. В. Жанр реквиема в современной отечественной музыке: история, традиции, современность.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Студенникова Светлана Владимировна. – Оренбург, 2010. – 222 с.

204. Студенникова, С. В. Реквием С. Слонимского в контексте отечественной истории развития жанра / С. В. Студенникова // Знание. Понимание. Умения. – 2010. – № 3. – С. 177–181.

205. Сыстерева, Н. Н. Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / Сыстерева Наталия Николаевна. – Магнитогорск, 2004. – 25 с.

206. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А.О. Чубарьян. – М.: Аквилон, 2014. – (Образы истории). – 576 с.

207. Толковый словарь / гл. ред. С. А. Кузнецов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://my-dict.ru/dic/tolkovyy-slovar-kuznesova/> (дата обращения: 01.03.2023).

208. Топоров, В. Н. Ахматова и Блок: (К проблеме построения поэтического диалога. «Блоковский текст» Ахматовой) / В. Н. Топоров. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. – 202 p. – (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. – Vol. 5).

209. Турчин, В. С. «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем»: : художники и их концепции, произведения и теории / В. С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 644 с.

210. Ферман, В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы / В. Э. Ферман // Ферман, В. Э. Оперный театр: статьи и исследования / В. Э. Ферман / Ред.-сост. Н.В. Туманина. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 97–119.

211. Финдейзен, Н. Ф. Музыка в Норвегии. Очерк ее развития / Н. Ф. Финдейзен – СПб.: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», [1910]. – 71 с.

212. Хачаянц, А. Г. Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» / А. Г. Хачаянц // Музыкальная академия. – 2020. – № 4. – С. 133–151.

213. Ходинская, Н. Н. Военная тематика в исследованиях современных белорусских искусствоведов / Н. Н. Ходинская // Культура. Наука. Творчество: 13 Междунар. науч.-практ. конф., посвященная 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков (Минск, 16 мая 2019 г.): сборник научных

статей. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2019. – С. 521–526.

214. Ходинская, Н. Н. О композиционном методе Людмилы Шлег / Н. Н. Ходинская // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: республикакий межведомственный сборник научных трудов – Минск: Вышэйшая школа, 1991. – Вып. 10. – С. 44–54.

215. Ходинская, Н. Н. Реквием «Памятайце!» Людмилы Шлег / Н. Н. Ходинская // Культура. Наука. Творчество = Культура. Навука. Творчасць = Culture. Science. Arts: сборник научных статей. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2016. – Вып. 9: [Материалы 9 Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 5 мая 2015 г.)]. – С. 241–244.

216. Холопов, Ю. Н. Месса / Ю. Н. Холопов // Григорианский хорал / сост. Т. Кюгерян. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. – (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – Сб. 20). – С. 38–66.

217. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.

218. Хомяков, А. И. Обратная перспектива: антология мемориально-музейной архитектуры / А. И. Хомяков. – М.: URSS, 2021. – 184 с.

219. Храповицкая, Г. Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США): учебное пособие / Г. Н. Храповицкая. – М.: Academia, 2006. – 288 с.

220. Чернец, Л. В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений / Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1995. – 239 с. – (100 спецкурсов по филологии).

221. Чумаков, Ю. Н. В сторону лирического сюжета / Ю. Н. Чумаков / под ред. Е. В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с. – (Studia philologica).

222. Чумаков, Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений / Ю. Н. Чумаков. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 416 с. – (Studia philologica).

223. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие / Т. Ф. Шак. – 5-е изд., стер. – М.; СПб.; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2022. – 384 с.

224. Шак, Т. Ф. Симфония-реквием Владимира Магдалица «Последние свидетели»: к проблеме полижанровости / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – №3 (62). – С. 32–35.

225. Шиндин, Б. А. А. Д. Кастальский «Братское поминовение». Жанрово-стилистический ракурс воплощения военной темы / Б. А. Шиндин // Идеи и идеалы. – 2015. – № 2 (24), Т. 1. – С. 118–125.

Иностранная литература

226. Адамовіч, А. Я з вогненнай вёскі / А. Адамович, У. Калеснік, Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1975. – 448 с.

227. A History of Norwegian Literature / ed. by H. S. Naess. – Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1993. – 435 p. – (A History of Scandinavian Literatures. – Vol. 2).

228. Aschehougs Norgeshistorie: in 12 bd. – Oslo: Aschehoug, 1994–1998 / hovedred. K. Helle.

229. Cooke, M. Britten: War Requiem / M. Cooke. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – IX, 115 p. – (Cambridge Music Handbooks).

230. Evans, P. Britten's «War Requiem» / P. Evans // Tempo. New Series. – 1962. – № 61/62. – P. 20–39.

231. Goertzen Ch. Fidding for Norway: Revival and Identity / Ch. Goertzen. – Chicago; L.: University of Chicago Press, 1997. – 364 p. – (Chicago Studies in Ethnomusicology).

232. Green, D. Britten's «War Requiem»: The End of Religious Music / D. Green // *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. – 2000. – Vol. 83, № 1. – P. 89–100.
233. Libæk I.; Sejersted F. The age of social democracy: Norway and Sweden in the twentieth century / I. Libæk, F. Sejersted. – Princeton: Princeton University Press, 2011. – 543 p.
234. Metzer, D. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century* / D. Metzer. N. Y.: Cambridge University Press, 2009. – X, 254 p.
235. Mitchell, D. *Violent climates* / D. Mitchell // *The Cambridge Companion to Benjamin Britten* / ed. by M. Cooke. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – P. 188–216.
236. *Norges historie: in 15 bd.* / red. K. Mykland. – Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1976–1980.
237. *Norsk biografisk leksikon*, 2005. Т. 9. NBL2 [Электронный ресурс]. – - Режим доступа: <https://boowiki.info/art/dictionnaires-biographiques/norsk-biografisk-leksikon.html>
238. Rupprecht, Ph. *Rituals: the War Requiem and Curlew River* / Ph. Rupprecht // *Rupprecht, Ph. Britten's Musical Language* / Ph. Rupprecht. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – P. 187–244. – (Music in the Twentieth Century).
239. Wiebe, H. *Britten Unquiet Pasts. Sound and Memory in Postwar Reconstruction* / H. Wiebe. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 239 p. – (Music Since 1900).
240. Zumthor, P. *Thinking Architecture* / P. Zumthor. – Basel; Boston; B.: Birkhauser – Publishers for Architecture, 1999. – 64 s.

Приложения

Классификация композиторского реквиема (XV–XXI вв.)

Обратимся к вопросу о том, как ныне в научной литературе трактуется понятие «реквием», один из современных образцов которого будет рассматриваться в данной работе в контексте норвежских мемориальных произведений второй половины XX века. Понятие «присутствует» во всех российских исследованиях о реквиеме, а также (в отличие от «мемориальности») в словарях, энциклопедиях.

Изучение показало, что достаточно развернутую характеристику реквиема предлагают три авторитетные энциклопедии – Музыкальный словарь Гроува (1879–1910), Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона (1890–1916), Большой энциклопедический словарь под редакцией Г. В. Келдыша (1998). И если Брокгауз и Эфрон указывают только на культовое предназначение реквиема, то Музыкальный словарь Гроува и современные статьи музыковедов (Т. Б. Барановой и Т. Ф. Владышевской) содержат более развернутую характеристику. Наиболее полную оценку предлагает авторитетная Католическая энциклопедия. Автор статьи «Реквием» в ней – Ю. В. Москва (доктор искусствоведения, специалист по григорианским хоралам). В обстоятельном научном очерке она дает определение, обозначает компоненты, этапы развития. Ю. В. Москва обобщила сложившуюся в науке классификацию реквиемов на до-авторский (канонический) и композиторский (авторский) периоды.

По определению Ю. В. Москвы, «Реквием (лат. Requiem) – в римском обряде заупокойная месса (*missa pro defunctis, missa defunctorum*), совершаемая в день Поминовения всех усопших верных (2 ноября), а также в день погребения отдельных лиц, в 3-й, 7-й и 30-й дни после их похорон (в древности- в 9-й и 40-й) и в дни годовщин их смерти (возможно поминовение усопших и в другие дни). Такое же определение дает большинство авторов, в том числе – словаря Гроува.

Рассмотрим структуру традиционной католической мессы (Таблица 1).

Мы выделили в таблице 1 курсивом те части, которые не вошли в канонический реквием. Таблица напоминает, что Месса состоит из двух частей: подвижная часть (проприя), в которую включены песнопения, изменяемые в зависимости от праздника и времени церковного года, и неподвижная часть (ординарий). Части проприя и ординария исполняются в определенном порядке. Основной структурой *музыкальной* мессы является ординарий. Его части: 1) Kyrie eleison (греч. Κύριε ἐλέησον) — Господи, помилуй; 2) Gloria in excelsis Deo — Слава в вышних Богу; 3) Credo — Верую; 4) Sanctus — Свят, Benedictus — Благословен; 5) Agnus Dei — Агнец Божий. Также в мессу входят молитвы и отрывки из Священного писания, читаемые и речитируемые. Структура литургической мессы сформировалась в XIV веке, на два столетия раньше заупокойной(реквиема) и определила его структуру.

Вступительное песнопение траурной церковной службы, посвященной поминовению усопших, начинается именно со слов «Requiem aeternam dona eis» («Покой вечный даруй им») (Н. В. Романовский, 1972; Т. Б. Баранова, 1998; С. Н. Лебедев, 2007). Н. В. Романовский дает и более широкое определение, имея в виду композиторские реквиемы: «циклическое вокальное или вокально-инструментальное (солисты, хор, оркестр) произведение траурного характера, типа кантаты или оратории <...>».

В составе определения реквиема фигурирует слово «месса». Оно трактуется Гроувом как «Богослужение католической церкви, на котором совершается таинство евхаристии», отечественным автором Н. В. Романовским (1972) – как «Многочастное произведение для хора, солистов, оркестра (органа) или хора а капелла на латинский текст католической литургии».

Разберемся кратко в традиционных компонентах канонического реквиема.

Понятно, что канонический реквием вобрал в себя компоненты традиционной мессы – ординария и проприя.

Таблица 1 – Структура традиционной мессы

Ординарий (лат. ordinarius – обычный)		Проприй (лат. proprius – собственный, отличительный)	
Пение	Речитация	Пение	Речитация
1. Kyrie eleison (Господи, помилуй); возгласы «Господи, помилуй» и «Христос, помилуй»	1. Praefatio (приготовление) 2. Pater noster (Отче наш)	1. Introitus (вход, вступление); входной, т.е. начальный, антифон мессы	1. Collecta (общая молитва) 2. Epistola (чтение из апостольского послания) 3. Evangelium (чтение из Евангелия) 4. Secreta (молитва о дарах) 5. Oratio (молитва дня) 6. Postcommunio
2. Gloria (слава) Основа текста — ангельская песня из Евангелия от Луки		2. Gradual (graduale, от gradus – ступень); распев респонсорного типа	
3. Credo (Верую); латинская версия общехристианского Символа веры		3(а). Alleluia (греч. «Хвалите Господа») или 3(в). Tractus (по скорбным дням), иногда 3(с). Sequentia (Секвенция)	
4. Sanctus (Свят); Свят, свят, свят... Входящий в Sanctus текст с инципитом Benedictus (Благословен) у композиторов часто выделяется в самостоятельный раздел			
5. Agnus Dei (Агнец Божий); текст основан на Евангелии от Иоанна (Ин 1:29)			
6. <i>Ite missa est (Идите, отпущено); короткое заключительное песнопение или Benedicamus Domino (Благодарение Богу);</i>		5. Communio (общность, единение, причастие; причастный антифон)	

Охарактеризуем таблицу 2 «Структура канонического реквиема». Она позволяет видеть, что в него были *введены* (утверждены как канонические) *четыре части* (мы их выделили курсивом): «Requiem aeternam» (в начале), «Sequentia», «Offertorium» («Приношение даров») и «Lux aeterna» («Вечный свет»). В каноническом виде реквием включает: Introitus (Requiem aeternam); Kyrie eleison; Gradual (Requiem aeternam) и Tractus (Absolve, Domine—«Отпусти,

Господи»); *Sequentia* (*Dies irae* –«День гнева»); *Offertorium* (*Domine Jesu Christe*–«Господи Иисусе Христе»); *Sanctus* и *Benedictus*; *Agnus Dei*; *Communio* (*Lux aeterna*–«Вечный свет»). В торжественных случаях за *Communio* следует респонсорий (позднелат. *responsorium*) *Libera me, Domine* («Избавь меня, Господи»), который не является частью мессы, а входит в обряд разрешительной молитвы (*absolutio*). В состав композиторского реквиема мог дополнительно включаться процессиональный антифон «*In paradisum*» (В рай [поведут тебя ангелы]), который исполнялся после окончания литургии, на вынос тела из церкви. Канонические тексты *Gradual* и *Tractus* в композиторских реквиемах нередко опускались.

Таблица 2 – Структура канонического реквиема

Пение	Речитация
1. <i>Introitus</i> « <i>Requiem aeternam done eis, Domine</i> » (Вечный покой даруй им, Господи); отсюда само слово «реквием»; без малого славословия в конце	
2. <i>Kyrie eleison</i> (Господи помилуй)	
3. <i>Graduale</i> « <i>Requiem aeternam</i> »	
4. <i>Tractus</i> « <i>Absolve Domine</i> » («Избави, Господи, [души всех усопших верных]»)	1. <i>Collecta</i> (общая молитва)
5. <i>Sequentia</i> « <i>Dies irae</i> » (День гнева)	2. <i>Epistola</i> (чтение из апостольского послания)
6. <i>Offertorium</i> « <i>Domine Jesu Christe</i> » (Господи Иисусе Христе)	3. <i>Evangelium</i> (чтение из Евангелия)
7. <i>Sanctus</i> (Свят) его раздел « <i>Benedictus</i> » (Благословен) иногда выступает в качестве отдельной части	4. <i>Secreta</i> (молитва о дарах)
8. <i>Agnus Dei</i> (Агнец Божий); текст поминального агнуса чуть отличается от текста «регулярной» мессы: вместо <i>Miserere nobis</i> «Помилуй нас» поется <i>Dona eis requiem</i> , «даруй им покой»	
9. <i>Communio</i> « <i>Lux aeterna</i> » (Вечный свет)	

Сведения, содержащиеся в Музыкальном словаре Гроува и статье Ю. В. Москвы, позволили составить рабочую схему *классификации* композиторского реквиема с примерами (Аналитический комментарий предложен автором диссертации). Таблица 3 позволила свести и аналитически обзреть ряд важных сведений классификационного, хронологического и конкретно-авторского характера. Определяя критерии выборки, мы ориентировались на те реквиемы, которые по содержанию и структуре послужили /могли послужить ориентиром для Соммерро.

Таблица показывает, что мы (вслед за авторами) полагаем возможным разделить *композиторские* реквиемы на три вида: литургический, паралитургический (концертный) и двойного предназначения. Среди *литургических* реквиемов *только* сочинение А. Кастальского «Братское поминовение героев» (1916) духовные песнопения на русском, французском, английском, итальянском языках. В основе остальных, как и реквиемов реквиемов *двойного назначения*, лежит канонический латинский текст.

Обратимся к самой краткой характеристике *паралитургических (концертных) реквиемов*. Данные позволили нам «разнести» их в схеме на две большие подгруппы – с использованием вокала и без него (инструментальный). Примеры показывают, что вторая подгруппа (без вокала) – сочинения XX века, уступающие по числу первой.

Материал сделал возможным разделить главную подгруппу паралитургических реквиемов на несколько более мелких «уровней», в зависимости от характера текстов. Таких «уровней»-подгрупп *второго ряда* оказалось четыре: **1)** реквиемы на литургические тексты; **2)** реквиемы только на светские тексты; **3)** произведения на тексты Ветхого и Нового Заветов в переводах на национальные языки; **4)** сочинения на литургические тексты, совмещенные с иными религиозными и светскими текстами.

Таблица 3 – Классификация композиторского реквиема (XV–XXI вв.)

Литургический	Двойного назначения	Паралитургический (концертный)				
Г. Дюфай (XVв.)	Л. Керубини (1816), (1836)	С использованием вокала				Без использования вокала (инструментальный)
Й. Окегем (ок. 1470)	Г. Берлиоз (1837)	1) На литургический текст	2) На светские тексты	3) Тексты Ветхого Завета, Нового Завета в переводе на национальные языки	4) Литургический текст, совмещенный со светскими или иными религиозными текстами	Б. Бриттен (1940)
А. Брюмель (1516)	Дж. Верди (1874)					А. Онеггер (1946)
О. ди Лассо (1589);	Г. Форте (1887)					Т. Такемицу (1957)
Дж. П. да Палестрина (XVIв.)						<i>А. Мдивани</i> (1970)
Т. Д. де Виктория (1603)		А. Дворжак (1890)	Р. Шуман (1852)	И. Брамс (1866)	<i>Б. Бриттен</i> (1962)	Х. Хенце (1990–1992)
Г. Шютц (1636)		<i>С. Исландс-мун*</i> (1936)	Ю. Хорк-лоу* (1903)	<i>Р. Мауэрс-бергер</i> (1947–1948)	Д. Лигети (1965)	К. Инсе (2001)
А. Скарлатти (1700)		И. Давид (1957)	М. Регер (1915);	Н. Джексон (2006)	И. Стравинский (1966)	
Дж. Паизиелло (1772)		Дж. Тавенер (1969)	<i>Ю. Левитин</i> (1946)		Б. Цим-мерман (1967–1969)	
В.А. Моцарт (1791)		Э. Ллойд Уэббер (1985);	П. Хинде-мит (1946)		А. Шнитке (1975)	
О.А. Козловский (1798)		Л. Мюллер (1996)	Д. Кабале-левский (1933)		Э. Денисов (1980) <i>Л. Шлег</i> (1982)	
Ф. Шуберт (1818)		В. Мартынов (1997)	<i>Д. Кабале-вский</i> (1963)		<i>«Requiem der Versöhnung»</i> (1995)	
А. Брукнер (1845)		Дж. Митчел (2001)	Б. Тищенко (1966)		<i>Х. Соммерро*</i> (2000)	
Ф. Лист (1868)		С. Сло-нимский (2003)	<i>М. Вайнберг</i> (1967)		Дж. Хар-бисон (2002)	
К. Сен-Санс (1878)		О. П. Ляко-нен (2005)	Г. Эйслер (1970)		К. Дженкинс (2004)	
<i>А. Касталь-ский</i> (1916)			<i>А. Мдивани</i> (1980)		<i>А. Чайковский</i> (2004)	
М. Дюруфле (1947)			Р. Ирман (1993) <i>В. Магдалиц</i> (1995)		<i>К. Пендер-ецкий</i> (1980–2005)	
					М. Паус* (2014)	

Пояснения к таблице 3 (названия реквиемов)

Дж. П. да Палестрина (XVI в.) – «Missa pro defunctis»; Г. Шютц (1636) – «Немецкая заупокойная месса»; Ф. Шуберт (1818) – «Немецкий реквием»; А. Кастальский (1916) – «Братское поминовение героев»; Б. Бриттен (1940) – «Sinfonia da Requiem»; А. Онеггер (1946) – «Литургическая симфония»; Т. Такемицу (1957) – «Реквием для струнного оркестра»; А. Мдивани (1970) – симфоническая поэма-реквием «Погребение Хатыни»; К. Инсе (2001) – К. Инсе «Реквием без слов»; С. Исландсмуен (1936) – «Большой реквием»; И. Давид (1957) – «Requiem Chorale»; Дж. Тавенер (1969) – «Кельтский реквием»; Р. Шуман (1852) – «Реквием по Миньоне»; Ю. Хорклоу (1903) – реквием «День Св. Улафа»; Ю. Левитин (1946) – «Реквием памяти павших героев»; П. Хиндемит (1946) – «Реквием по тем, кого мы любим»; Д. Кабалевский (1933) – «Реквием памяти Ленина»; Д. Кабалевский (1963) – «Реквием памяти жертв фашизма»; Г. Эйслер (1970) – «Реквием Ленин»; А. Мдивани (1980) – баллада «Реквием»; Р. Ирман (1993) – «Реквием на смерть»; В. Магдалиц (1995) – симфония-реквием «Последние свидетели»; И. Брамс (1866) – «Немецкий реквием»; Р. Мауэрсбергер (1947–1948) – «Дрезденский реквием»; Б. Бриттен (1962) – «Военный реквием»; И. Стравинский (1966) – «Requiem canticles»; Б. Циммерман (1967–1969) – «Реквием по молодому поэту»; Л. Шлег (1982) – Реквием «Помните!»; Х. Соммерро (2000) – «Партизанский реквием»; А. Чайковский (2004) – «Русский реквием»; К. Пендерек (1980–2005) – «Польский реквием».

Таблица показывает, что с середины XIX в. в композиторских сочинениях, названных «Реквиемами», начинают использоваться «чисто» светские тексты (Р. Шуман, 1852). Мы представили эту группу под цифрой 2). Их число существенно вырастает в XX в., особенно за счет сочинений русских композиторов (от Д. Кабалевского, 1933, до А. Мдивани, 1980).

Позже, как мы видим, появились сочинения на тексты Ветхого и Нового Заветов в переводах на национальные языки 3). Эти произведения не связаны ни со строением традиционного реквиема, ни с его богослужебной функцией, ни с каноническим латинским текстом: назвать их реквиемами можно только по траурному характеру. В числе таких произведений – «Немецкий реквием» И. Брамса, написанный им на смерть матери (1866) на тексты Ветхого и Нового Заветов в переводе М. Лютера; традиция идет от Шютца (1636) и Ф. Шуберта (1818). Их отмечают и для XX столетия, и для текущего века (Н. Джексон, 2006). При этом численно они уступают сочинениям на «совмещенные» и чисто светские тексты. Нам произведения этой подгруппы интересны своей личностно-мемориальной составляющей.

В XIX в. возникли (и в XX–XXI вв. продолжили заявлять о себе) первые образцы реквиемов, не имевших отношения к богослужению и созданных только

как *концертные* произведения, в нашей в схеме – 1) сочинение А. Дворжака (1890), а также несколько скандинавских, русских произведений (и не только), но на литургические тексты. Интересна скандинавская (норвежская) «линейка», один из реквиемов написан в первой трети XX в. (1936); еще два (кроме произведения Соммерро) – 1903 и 2014 гг.

Наиболее многочисленными стали, как видно и по схеме, сочинения «совмещенной» подгруппы 4) на литургические и иные религиозные и светские тексты. Их список открывает произведение Бриттена (1962), в него попадают русские сочинения; в 2010-х гг. – М. Паус, 2014. Изложим несколько общих наблюдений. Прежде всего, отметим расхождения в позициях авторов: самый важный структурный компонент – признак авторского реквиема паралитургического типа (сочинение на литургические тексты, совмещенные с иными текстами) одни исследователи не выделяют вообще, предпочитая рассуждать в целом о деканонизации (О. В. Петров, 2017); другие рассуждают в духе Ю. В. Москвы, считают (Т. Б. Баранова), что «Реквием как траурное ораториально-симфоническое произведение имеет настолько устойчивые жанровые признаки, что сохраняет их даже при отсутствии канонического текста» (реквием Д. Кабалевского). Третьи настаивают на отходе от жанра (Е. Н. Опалей, (2019). Она на примере реквиема Стравинского (1966) указывает, что «разрушаются традиционные текстовые нормативы; выбор фрагментов текстов Литургии продиктован независимым и самостоятельным замыслом мастера». Иными словами, сочинение не соответствует жанру реквиема в «полном» / «чистом» виде. А. В. Королева пишет, что одна из особенностей взаимодействия текста и музыки в реквиеме этого же времени Лигети (1965) – взаимодополнение: зачастую словесные очертания вовсе исчезают, но в то же время отдельные выражения и слова <...> обособляются музыкально. Отсюда следует, что латинский текст функционирует в Реквиеме опосредованно, в чем важную роль играют свойства этого языка. Надо понимать, что и этому сочинению тоже не достает «чистоты». Как мы попытаемся показать на примере «Партизанского реквиема» Соммерро, только этих признаков для характеристики реквиема

XX века далеко недостаточно. В целом кажется наиболее взвешенной позиция Ю. В. Москвы, которая выводит подобные реквиемы в большую группу «композиторских» с такими признаками «второго ряда» (наше определение) как литургический текст, совмещенный со светскими или иными религиозными текстами.

В составе вопросов, связанных с реквиемами, все больше фигурирует сюжет о понятиях антивоенный мемориальный реквием. Как видно из схемы, большая часть интересующих нас реквиемов этого типа написана на разных текстах: на смешанные тексты – А. Кастальский («Братское поминовение героев», 1916), Б. Бриттен («Военный реквием», 1962), Л. Шлег (реквием «Помните!», 1982), совместный «Requiem der Versöhnung» (1995), Х. Соммерро (Партизанский реквием», 2000), А. Чайковский («Русский реквием», 2004), К. Пендерецкий («Польский реквием», 2005); на свободной поэтической основе – Ю. Левитин («Реквием памяти павших героев», 1946), Д. Кабалевский («Реквием памяти жертв фашизма», 1963), М. Вайнберг («Реквием», 1967), А. Мдивани (баллада «Реквием», 1980); на канонических латинских – С. Исландсмуен («Большой реквием», 1936); на строго библейских на национальном (немецком) языке – Р. Мауэрсбергер («Дрезденский реквием», 1947–1948). Отметим особо, ряд композиторов писал музыку о событиях Второй мировой войны *на тексты поэтов или писателей – современников, а также с прямым привлечением документов*. Ю. Левитин (стихи В. Лебедева-Кумача), реквием написан в 1971 г.; Д. Кабалевский (стихи Р. Рождественского) – в 1963 г.; Л. Шлег (тексты документальной книги А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника «Я з вогненнай вёскі») – в 1982 г. Что касается сочинения Х. Соммерро (канонические латинские тексты и *тексты Р. Ольсена*), напомним, реквием написан в 2000 г., повествует о событиях нашего времени: от середины XVIII в. до 1990-х гг. XX в.

Музыкальные мемориалы нового века: исполнительские трактовки («Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро)

Аннотация. Исследование посвящено анализу исполнительских интерпретаций «Партизанского реквиема» (партитуры и записей 2000 и 2019 г.) норвежского композитора Х. Соммерро. На материале партий солистов выявляется характер трактовки (акцентов, динамики, штрихов) музыкального произведения в двух разных исполнениях (2000 – И. Космо, А. Бобин-Шмидт; 2019 – С. М. Лангстранд, А. Петряев). Особое внимание уделяется средствам вокальной выразительности и их роли в раскрытии смыслов и художественного образа произведения. На примере части «Lacrimosa» показано, что исполнения 2000 и 2019 гг. по характеру трактовки похожи между собой, но имеют разные оттенки единой образной сферы: первое – философско-созерцательное, второе – чувственно-эмоциональное. Прослеживается связь между личностью автора и личностью исполнителя, разный по наполнению диалог композитора и исполнителя, (добавим, исполнителя и слушателя). Сделан вывод, что личность исполнителя играет решающую роль.

Ключевые слова: Соммерро, «Партизанский реквием», интерпретация, партитура, авторские ремарки, средства вокальной выразительности.

Способность исполнителя проникнуть во все «тексты» определяет художественный образ произведения, а значит, степень интереса к нему культурной публики. Поэтому проблема интерпретации находится в круге внимания исследователей конца XX – начала XXI в. Сделано много, но изучено пока далеко не все.

Среди авторов наиболее содержательных работ по интерпретационным прочтениям можно выделить А. Д. Алексеева (1991), М. О. Овчинникову (1991), В. П. Чинаева (1991, 2011), В. Н. Сахарову (2014), Т. В. Шевченко (2017), Е. О. Предвечнову (2019), Т. В. Сафонову, З. В. Фомину (2020). Как показало

исследование, довольно активно авторы изучают особенности исполнительского стиля музыкантов-инструменталистов, особенно пианистов, основные тенденции в интерпретации фортепианных сочинений отечественных композиторов, романтические тенденции в фортепианном исполнительском искусстве в целом. Гораздо меньше изучена тема исполнительского стиля и интерпретационных решений в вокальной музыке, в том числе – в отношении военно- мемориальных музыкальных произведений. Исполнительские трактовки «Партизанского реквиема» Х. Соммерро не изучены вовсе. Таким образом, до исчерпания темы, как показал нам материал, еще далеко.

Главным материалом статьи стали партитура, аудио и видеозаписи «Партизанского реквиема» норвежского композитора Хеннинга Соммерро (р. 1952) и Рагнара Ольсена (р. 1950, автор текстов). Произведение не издано, состоит из 7 частей («Requiem», «Dies Irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei»). Оно написано на смешанные (латинские и норвежские) тексты для двух солистов (сопрано и баритона), хора, чтеца и симфонического оркестра. Норвежская часть представляет собой объемный белый стих, повествующий об истории партизанского движения на Севере Норвегии; его произносит чтец. Солисты и хор исполняют тексты католических молитв.

В статье предпринята попытка сравнительного анализа двух исполнений «Партизанского реквиема», – в Норвегии (2000) и Мурманске (2019). Обширность материала заставила ограничиться анализом одной из наиболее *выразительных* частей – части «Lacrimosa» («Слезная»)¹. Мы попытались выявить общее и различное в расстановке смысловых акцентов латинской молитвы; определить степень точности следования исполнителей авторским ремаркам в части динамики, штрихов; определить характер трактовки произведения с учетом влияния тембра голоса певцов.

¹ Номер написан для смешанного хора и солирующего сопрано.

Для прорисовки общей картины мы сформировали сводную таблицу с обозначением рассматриваемых параметров исполнительства, а также ряд отдельных таблиц по самим параметрам, предлагаемым по ходу изложения материала.

Таблица 1 – Основные параметры исполнительства, изучаемые в статье

№ табл.	Название	Перечень исследуемых параметров
3	Акценты	Акценты в партитуре/акценты солистов/способ исполнения акцентов солистами
4	Динамика	Динамика в партитуре/динамика солистов
5	Средства исполнительской выразительности	Тембр/способ, прием звуковедения/вид атаки звука/дикция

Выявим, прежде всего, каким образом солисты 2000 и 2019 гг. расставляют акценты при исполнении католических молитв в номере, текст которого, приведенный ниже, записан именно так, как исполнялся певцами. Заметим, что композитор во всех номерах реквиема с участием солистов проставил акценты в их партиях (исключение – часть «Agnus dei») [Sommerro, H.] Соммерро Х. «Партизанский реквием», норвежский текст Ольсен, Р., партитура, (2000). – Норвегия. – 108 с. // Архив Мурманской областной филармонии].

Прослушивание позволило понять, что солисты 2000 и 2019 гг. в основном выдерживают общую тенденцию при расстановке акцентов в молитве. Следуя логике фразировочных акцентов, обе певицы подчеркивают слова «lacrimosa» (слезный, скорбный) и «illa» (тот *день*), «resurget» (восстанет), «homo reus» (виновный человек), «Domine» (Господи), «dona eis requiem» (даруй ему покой). Если проследить логику, то перед нами смысловые (опорные) характеристики эпизодов картины Страшного суда, состояние глубокой **печали, скорби** от сознания наступления Судного дня, связанного со Вторым пришествием Иисуса Христа, когда все усопшие (грешные, **виновные**) люди **воскреснут** телесно и предстанут пред Божественным троном. Праведники будут избраны для рая, а

грешники – низвергнуты в геенну огненную. Последующее обращение ко **Господу** содержит прямое прошение об их помиловании и **упокоении**.

Таблица 2 – Текст молитвы в номере «Lacrimosa»

Латинский вариант	Перевод
Сопрано: Lacrimosa dies illa Qua resurget eX favilla Judicandus homoreus. Huic ergo parce, Deo, Pie Jesu Domine, Dona eis requiem... Pie Jesu Domine, Dona eis requiem <i>Amen</i> Pie Jesu Domine, Dona eis requiem Pie Jesu Domine, Dona eis requiem <i>Amen</i>	Сопрано: Этот горестный день/ В который восстанет из пепла/ виновный человек/ Которого должно судить / Так пощади его, Боже/ Милосердный Господи Иисусе/ Даруй ему покой/ Милосердный Господи Иисусе/ Даруй ему покой/ <i>Аминь</i> Милосердный Господи Иисусе/ Даруй ему покой/ Милосердный Господи Иисусе/ Даруй ему покой / <i>Аминь</i> .

Однако, анализ показывает, что солистки привносят и собственное акцентирование, наделяющее смысловой весомостью разные слова молитвы (см. таблица 3). Если певица 2000 года своими смысловыми акцентами только слегка оттеняет названные выше слова: «huic» («его»), «Jesu» («Иисусе»), то солистка 2019 года за счет выделения слов «favilla» («из пепла») «judicandus» («которого должно судить») значительно усиливает апокалиптические смыслы молитвы; возглас «Amen» («Аминь») у нее звучит утвердительно, подтверждая верность и истинность святого прошения.

Обращает на себя внимание произнесение слова «requiem» в исполнении солисток: ударный слог в нем совпадает со слабой долей такта, а безударный выделен композитором при помощи акцента и приходится на сильную (первую)

долю, что приводит к дикционным погрешностям [Там же. С. 49, 53]. С чем связан этот прием, предстоит выяснить, пока отметим, что подобные несовпадения поэтического и музыкального метра певица И. Космо (2000) выравнивает дополнительным акцентом, соответствующим правилам ударения в латинском языке. Это влечет за собой двойное ударение в слове («rEquiEm»). Таким же образом певица преодолевает декламационные погрешности, связанные с мелодическим развитием вокальной партии, где восходящее движение мелодической линии провоцирует усиление безударного слога в слове «Domine» («dominE») [там же].

В отношении С. М. Лангstrand (2019) выявляется другое: она следует метрическим и звуковысотным особенностям вокальной партии и не всегда точно выдерживает правила ударения в латинском языке («requiEm», «dominE»). Однако ее исполнение отличает более рельефное прочтение текста молитвы за счет наделения большего количества слов смысловой важностью.

В целом, акценты в исполнении *обеих* певиц расставляются в соответствии с метрическими, звуковысотными, фразировочными закономерностями. Но в рамках единого смыслового поля прочтение латинских канонических текстов не совпадает.

Выявим, насколько певицы придерживаются авторских указаний относительно *динамики*. Анализ партитуры показал, что композитор, исходя из образной сферы изучаемого номера, его жанровых характеристик, особенностей развития вокальной партии, ее мелодики, тесситурных условий, выписал большую часть партии солистов в негромкой динамике. Только в кульминационных моментах он предусматривает яркую звучность («Pie Jesu Domine/Dona eis requiem») [Там же]. Прослушивание обнаруживает, что *обе* певицы достаточно точно претворяют авторские указания (таблица 4). Исключение представляет возглас «Amen» («Аминь»), который дважды исполнен С. М. Лангstrand (2019) несколько громче, чем это предусмотрено композиторскими ремарками. На наш взгляд, стремление солисток предельно точно следовать рекомендациям композитора по поводу динамики связано с

образной сферой номера, а также особенностями вокальной партии, ее мелодикой и тесситурными условиями.

Самый емкий вопрос связан с анализом средств вокальной выразительности, штриховой палитры, их влияния на художественный образ произведения (таблица 5). Тихая динамика, прозрачная оркестровая фактура, нисходящие мелодические обороты-причеты хоровой темы, напевная мелодия партии солистки четвертого номера «Lacrimosa» указывают на приверженность классической традиции в раскрытии образной сферы части. Не случайно, на наш взгляд, первое прочтение молитвы поручено композитором солирующему женскому голосу.

Затемненный тембр лирического меццо- сопрано, мягкая атака звука на фоне ровного legato, легкое усиление и небольшое ритмическое удлинение ударных и акцентированных слогов в исполнении певицы И. Космо (2000) передают образ сдержанной, отрешенной скорби, полного погружения в молитвенное состояние. Лишь перед вступлением чтеца, во втором проведении тематического материала, во фразе «Dona eis requiem» («даруй ему покой») солистка подчеркивает слово «requiem» («покой») приемом portamento, как будто давая выход прорывающимся наружу страданиям и скорби, тем самым подготавливая слушателя к трагическому повествованию о судьбе норвежских партизан. Возглас «Amen» («Аминь»), дважды широко распетый в высокой тесситуре вокализмом, исполнен певицей предельно ровно по звуковедению и в точном соответствии с тихой динамикой, рекомендованной композитором, что углубляет созданный ранее образ отрешенности, погружения в молитву.

Иными словами, певица И. Космо достаточно точно следует указаниям автора в штриховом отношении, дополняя, тем не менее, основной способ звуковедения (legato) приемом portamento.

Обратимся к анализу записи 2019 года. Первое слово молитвы «Lacrimosa» («Слезная») певица С. М. Лангстранд окрашивает оттенком светлой нежности, благодаря тембру и приему филировки звука. Но она драматизирует, углубляет апокалиптические смыслы католической молитвы за счет острого акцента на

ударном слоге в слове «favilla» («пепла») и штриха marcato во фразе «judicandus homogeneus» («виновный человек, которого должно судить») И вновь: фраза «huic ergo parce Deo» («так пощади его, Боже») звучит светло, нежно, очень просто, обнаруживая искренность прошения, а слово «requiem» («покой») кульминационной фразы «dona eis requiem» («даруй ему покой»), предваряющей возглас «Amen» («Аминь»), певица подчеркивает штрихом marcato, что ярко передает эмоцию страдания. Следует отметить также, что слова «dona» («даруй»), «Domine» («Господи») выделены исполнительницей путем небольшого ритмического удлинения, что, вероятно, призвано подчеркнуть особое прошение ко Творцу. Наконец, возглас «Amen» («Аминь»), как уже указывалось, акцентирован и вокализируется чуть в более громкой динамике, чем рекомендована автором, с использованием приема филировки звука, что привносит оттенок страстности и сопереживания.

Изложим некоторые заключения. Солистка 2000 года исполняет номер «Lacrimosa» предельно просто по штрихам и вокальным приемам. Отношение к тексту молитвы она передает тембральной окраской и смысловыми акцентами. Солистка 2019 года, благодаря многообразию штриховых решений, прочитывает текст католической молитвы сквозь призму различных эмоциональных состояний, привнося небольшой элемент театральности в исполнение.

Анализ динамических указаний выявил, что в исполнении 2000 года солистка достаточно точно придерживается авторских ремарок; это придает исполнению певицы камерный, философско- созерцательный характер. Певица 2019 года отступает от авторских указаний в сторону усиления рекомендованной силы звучности при исполнении возгласа «Amen», что обостряет эмоционально-чувственную сторону исполнительской трактовки. При этом *обе* певицы точно следуют авторским указаниям относительно акцентов, дополняя их собственными ради более полного раскрытия содержания произведения и преодоления дикционных погрешностей. Ясная дикция *обеих* певиц помогает донести смыслы католических молитв.

Сравнительный анализ штрихов и вокальных приемов выявил, что на фоне выполнения *обеими* солистками авторского штриха legato певицы по-разному усиливают образную сферу части: первая при помощи приема portamento, вторая – за счет штриха marcato и приема филировки звука. Тембральная окраска женских солирующих голосов в 2000 и 2019 гг. разная, что играет важную роль в создании художественного образа произведения, его драматургии. В первом случае голос певицы меццо-сопрано имеет затемненную, густую окраску звука. Солистка 2019 года – обладательница светло окрашенного, легкого лирического сопрано.

Изученный материал показал, что и в случае реквиема раскрытие смыслов духовной музыки во многом зависит от интерпретации исполнителей. Исполнения номера «Lacrimosa» 2000 и 2019 гг. могут быть определены по характеру трактовки как схожие между собой, но имеющие разные оттенки в рамках единой образной сферы: философско-созерцательная и чувственно-эмоциональная. Диалог композитора и исполнителя тем самым обретает разные оттенки, равно как и диалог исполнителя и слушателя.

Таблица 3 – Акценты: часть «Lacrimosa»

Часть 4 «Lacrimosa»		
Акценты в партитуре	Исполнитель	
	И. Космо	С. М. Лангstrand
Lacrimosa...	Lacrimosa...	LAcrimosa...
Lacrimosa dies Illa	LacrimOsa dies Illa	LAcrimosa dies Illa
Qua resurget eX favilla	Qua resUrget eX favilla	Qua resUrget eX favIlla
Judicandus homoreus.	Judicandus homorEus.	JudicAndUs homorEUs.
Huic ergo parce, Deo,	HUic ergo parce, Deo,	Huic ergo parce, Deo,
Pie Jesu Domine,	Pie Jesu Domine,	Pie Jesu DominE,
Dona eis requiem...	DOna eis rEquiem...	DOna eis requiEm...
Pie Jesu Domine,	Pie Jesu DOmine,	Pie Jesu Domine,
Dona eis requiEm	Dona Eis rEquiEm	Dona Eis rEquiEm
Amen	Amen	AmEn
Pie Jesu Domine,	Pie Jesu DOmine,	Pie Jesu DOmine,

Dona eis requiem Pie Jesu Domine, Dona eis requiEm Amen	DOna eis rEquiem Pie JEsu Domine, Dona Eis rEquiEm Amen	DOna eis requiEm Pie Jesu Domine, Dona Eis requiEm AmEn
Способ исполнения акцента	Усиление, ритмическое удлинение	Усиление, ритмическое удлинение

Таблица 4 – Динамика: часть «Lacrimosa»

Часть 4 «Lacrimosa»								
Динамика в партитуре	Исполнитель							
	И. Космо				С. М. Лангstrand			
Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo	Piano/ Forte/ Crescendo/ Diminuendo

Таблица 5 – Средства исполнительской выразительности: часть «Lacrimosa»

Часть 4 «Lacrimosa»		
Средство исполнительской выразительности	Исполнитель	
	И. Космо	С. М. Лангstrand
Тембр голоса	Лирическое меццо- сопрано	Лирическое сопрано
Способ/прием звуковедения	Legato/ Portamento	Legato/ Marcato/ филировка звука
Вид атаки звука	Мягкая атака	Мягкая атака
Дикция	Ясная	Ясная

«Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: современные интерпретационные решения (на материале партий солистов)

Аннотация. Доклад посвящен анализу исполнительских интерпретаций «Партизанского реквиема» (партитуры и записи 2000) норвежского композитора Х. Соммерро. На материале партий солистов выявляется характер трактовки музыкального произведения в двух разных исполнениях (2000 – А. Бобин-Шмидт (баритон), И. Космо (меццо-сопрано); 2019 – А. Петряев (баритон), С. М. Лангstrand (сопрано). Особое внимание средствам вокальной выразительности и их роли в раскрытии смыслов и художественного образа произведения. Показано, что исполнения 2000 и 2019 гг. по характеру трактовки несхожи между собой: философско-религиозная и зрелищно-театральная. Прослеживается связь между личностью автора и личностью исполнителя, разный по наполнению диалог композитора и исполнителя (добавим, исполнителя и слушателя), при этом личность исполнителя играет решающую роль.

Ключевые слова. Соммерро, «Партизанский реквием», интерпретация, партитура, авторские ремарки, средства вокальной выразительности.

Тезисы

1. *Актуальность.* Способность исполнителя проникнуть во все «тексты» определяет художественный образ произведения, а значит, степень интереса к нему культурной публики. Поэтому искусство исполнения, интерпретации находится в круге внимания исследователей конца XX – начала XXI в. Сделано много, но изучено пока далеко не все.

2. *Степень изученности.* Тема изучалась и продолжает изучаться в разных аспектах – методологическом, психолого-педагогическом, историческом, инструментально-исполнительском и т.д. Назовем лишь авторов, труды которых связаны с темой вокального исполнительства – И. А. Томский (2014),

О. В. Шатская (2015), А. В. Клабукова (2018), а также интерпретационными прочтениями музыкальных сочинений – Т. В. Сафонова, З. В. Фомина (2020), А. Д. Алексеев (1991), Е. О. Предвечнова (2019). До исчерпания темы, как показал нам материал, еще далеко, в том числе – в отношении военно- мемориальных музыкальных произведений.

3. *Главным материалом* доклада стали партитура, аудио и видеозаписи «Партизанского реквиема» норвежского композитора Хеннинга Соммерро (р. 1952) и Рагнара Ольсена (р. 1950, автор текстов). Реквием не раз исполнялся сводным русско-норвежским хором в Норвегии и России, но пока никем не изучался. Произведение не издано, состоит из семи частей («Requiem», «Dies Irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei»). В научный оборот вводится впервые.

4. *Вопросы доклада.* В работе предпринята попытка сравнительного анализа «Партизанского реквиема», двух его исполнений – в Норвегии (2000) и Мурманске (2019) с точки зрения интерпретационных решений певцов- солистов¹ ради выявления общего и различного в расстановке смысловых акцентов и трактовке текстов латинских молитв; определения степени точности их следования авторским ремаркам (акценты, динамика, штрихи), выявления средств вокальной выразительности, роли тембра голоса певцов.

5. *Некоторые вступительные замечания.* Исследование интерпретаций произведения позволяет выявить не только ценностные ориентиры композитора, но и запрос общества его времени. В XX в. одним из ведущих способов образно-поэтического осмысления действительности становится «мемориальность». На первом плане оказываются «военные» мемориалы, посвящения жертвам фашизма, связанные с переживанием и осмыслением событий общенационального, всечеловеческого масштаба.

¹ В исполнении 2000 года участвовали певцы А. Бобин-Шмидт (Россия), И. Космо (Норвегия). В исполнении 2019 года участвовали солисты А. Петряев (Россия), С. М. Лангstrand (Норвегия).

6. *Основные наблюдения (тезисы)*. Изучение материала выявило *разное* прочтение латинских канонических текстов каждым из певцов. Исключение составляет номер № 5 «Offertorium», скорей всего потому, что оба рассматриваемых варианта исполнялись под руководством одного дирижера – норвежца Р. Расмуссена.

6.1. В исполнении каждого певца обнаружались штриховые, динамические отступления от указаний в партитуре. В исполнении 2000 года солисты отступают от авторских указаний в отношении динамики, в то время как штриховая сторона выполняется достаточно точно. Это придает исполнению певцов повествовательный характер. В исполнении 2019 г. певцы достаточно точно придерживаются ремарок композитора в части динамики, однако авторский штрих *Legato* нередко дополняют подчеркнутым звуковедением. Этот прием делает образную сферу рельефнее и выразительней. При этом *все* певцы точно следуют авторским указаниям относительно акцентов, дополняя их собственными смысловыми акцентами с целью более полного раскрытия содержания произведения.

6.2. Сравнительный анализ средств вокальной выразительности показал, что в каждой паре солистов доминирует один из певцов. 2000 г.- женский голос, 2019 г.- мужской. Образную сферу певцы усиливают за счет приемов портаменто, глиссандо, твердой и придыхательной атаки звука, а также несколько утрированной дикции.

6.3. Самые драматически напряженные части реквиема отданы композитором солирующему баритону. Однако тембральная окраска голосов мужчин-солистов в 2000 и 2019 гг. разная. В первом случае голос певца- баритона окрашен светло, баритон 2019 г. обладает темной, густой окраской голоса. При этом в дуэте 2000 г. партнером светло окрашенного баритона является обладательница затемненного меццо- сопрано, в дуэте 2019 г. тембральные характеристики меняются местами: темный баритон и светлое, звонкое лирическое сопрано. В качестве одного из элементов музыкальной драматургии

солистами дуэта 2019 г. в наиболее эмоционально насыщенных эпизодах используется прием изменения тембров.

7. *Некоторые итоги.* Материал показал, что раскрытие смыслов духовной музыки во многом зависит от интерпретации исполнителей. Исполнения 2000 и 2019 гг. могут быть определены по характеру трактовки как несхожие между собой: философско-религиозная и зрелищно-театральная. Прослеживается связь между личностью автора и личностью исполнителя, разный по наполнению диалог композитора и исполнителя, (добавим, исполнителя и слушателя), при этом личность исполнителя играет решающую роль.

«Партизанский реквием» Хеннинга Соммерро: способы и результаты интерпретации художественных текстов в контексте драматургии сочинения

В статье предпринято исследование исполнительских интерпретаций сочинения Х. Соммерро (2000), впервые вводимого в научный оборот. Главный материал – записи исполнения чтецов С. Хоффа (2000) и Б. Андерсена (2019). Изучение велось в опоре на практики компаративного и лингвистического методов, междисциплинарных подходов, специальных методик музыкального анализа.

Основные, новые по характеру выводы: структура сочинения продиктована задачами донесения многозначных смыслов норвежского литературного материала через неравное включение в номера реквиема, его разное соотнесение с латинским текстом, эмоциональное углубление и обогащение оркестром, хором, солистами; акценты падают на идею-тему жертвенности и жертвы, превративших «Offertorium» в один из самых драматически напряженных номеров.

Изучение логики ударений, пауз, мелодики речи показало, что чтецы во многом сходны в содержательной трактовке текстов, но интонационно актер 2000 г. создает три разных художественных образа, выводит норвежские стихи и прозу на первый план; исполнитель 2019 г. тяготеет к повествовательно-сдержанной манере во всех случаях, что уравнивает в значении католические и светские тексты. Реквием Соммерро демонстрирует отчетливое движение к новым способам актуализации традиционных музыкальных форм.

Ключевые слова: Соммерро, Ольсен, «Партизанский реквием», «Offertorium», интерпретация, норвежский текст, логические и интонационно-мелодические закономерности художественного чтения, историко-культурные контексты.

Задача донесения до слушателя красоты и содержательности произведения требует от певца, актера, чтеца многого – от уяснения тайн его духовно-эстетического, воспитательного, эмоционального воздействия до умения извлечь из произведения все те многоуровневые смыслы, которые в нем заложены. Творческая ответственность исполнителя многократно возрастает, когда речь идет об исполнении сочинений, насыщенных гражданским пафосом, как это произошло в случае с «Партизанским реквиемом» современного норвежского композитора Х. Соммерро (р. 1952).

Обращение к его изучению научно актуально, поскольку в литературе пока мало исследованы проблемы, связанные с современными реквиемами: не выявлено, почему композиторов притягивает сам жанр, что в их сочинениях остается традиционного, а что появляется нового, каким в эпоху постмодерна становится художественный язык, какие тексты и с какой целью включаются, как исполняются, какие «послания» в себе содержат.

В статье впервые поставлена задача раскрыть одну из важных сторон обрисованной выше проблемы – особенности интерпретационных решений сочинения Х. Соммерро. В опоре на современные подходы выясняется структура сочинения, тематика номеров, место и роль части «Offertorium», общее и особенное в интерпретации художественных текстов чтецами-актерами при исполнении реквиема в Норвегии (2000) и Мурманске (2019), прежде всего – с точки зрения логических и интонационно-мелодических закономерностей речи. Полученные результаты и определяют новизну статьи.

Проблематика, связанная с художественным словом, достаточно активно привлекает авторов. Коммуникативный подход к изучению художественного текста предпринят в работах Н. С. Болотновой (1992, 2002), В. В. Степановой (1997), Е. А. Макаровой (2007). Педагогические проблемы его освоения и читательской интерпретации – в статьях В. Г. Орешкина (2017), Г. М. Первой (2018). Исследование интонационной структуры звучащего текста у актеров (И. Смоктуновского, О. Табакова и др.) – Т. Е. Янко (2013). Наконец, важные теоретические моменты интерпретации художественного текста в современной

лингвистике обозначены Л. И. Комаровой (2010), Д. К. Манохиным (2011), Ф. М. Адыловой (2018). Однако до исчерпания темы, как показал нам материал, еще далеко, в том числе – в отношении военно-мемориальных музыкальных произведений и интересующего нас сочинения Sommerro. Среди прочего для уяснения его смыслов потребовалось обращение к ряду трудов по истории Норвегии времен Второй мировой войны – И. Барсукова (1964), В. Рогинского (1988), М. Йентофта (2007).

Главным материалом статьи стали партитура, тексты, аудио и видеозаписи исполнения «Партизанского реквиема» Хеннинга Sommerro (р. 1952) и Рагнара Ольсена (р. 1950, автор текстов). Произведение написано на смешанные (латинские и норвежские) тексты для двух солистов (сопрано и баритона), хора, чтеца и симфонического оркестра. Норвежская часть представляет собой объемный белый стих с некоторыми прозаическими вкраплениями (письмом), повествующий о героико-драматических моментах партизанского движения на Севере Норвегии; его произносит чтец. Солисты и хор исполняют тексты католических молитв.

Обширность материала заставила специально обратиться к анализу трех текстов («Разгром», «Последнее письмо» и «Павшие»), включенных в одну из наиболее *драматических (центральных)* частей – «Offertorium» («Приношение»), которые рассматриваются в контексте драматургии всего произведения. Номер написан для солирующего баритона, хора и чтеца.

Ради более глубокого понимания сочинения остановимся кратко на обстоятельствах его создания. Произведение посвящено норвежским партизанам побережья Баренцева моря, которые в годы Второй мировой войны защищали от атак немецких кораблей и подводных лодок союзнические Северные конвои на пути в Мурманск. Многие из тех, кто был связан с партизанским движением на севере Норвегии, дорого заплатили за это как в годы немецкой оккупации, так и в период послевоенной «холодной войны». Ветеранов войны, отслуживших в английском и шведском военном флоте, встречали в Норвегии как героев. Но на севере (Финнмарке) норвежцы, бежавшие от оккупации в Советский Союз и

помогавшие Красной армии, попали под подозрение. Почти сорок лет им пришлось дожидаться медалей участников войны и полной реабилитации.

«Партизанский реквием» был заказан известному норвежскому композитору, автору музыки к многочисленным кинофильмам и театральным постановкам, Хеннингу Соммерро объединением «Музыка Финнмарка».

Обратимся к уяснению структуры и тематики частей сочинения, логике их выстраивания. Как показало изучение партитуры и исполнения, в «Партизанский реквием» входит семь частей, названия которых взяты из католической мессы («Requiem», «Dies Irae», «Recordare», «Lacrimosa», «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei»). К каждой (за исключением «Sanctus») авторы и добавляют норвежский белый стих из десяти строк: «Поморы», «Бегство на другую сторону фьорда (25 сентября 1940)», «Предатель», «Разгром», «Последнее письмо первого из приговоренных к казни», «Павшие», «Охота за ведьмами». В каждой части от одного до трех норвежских текстов. Приведем весь ряд (цифры в скобках – номер части, за скобками - число норвежских текстов): (1)–2; (2)–1; (3)–2 (4)–1; (5)–3; (6)–0; (7) –1.

Сразу отметим, Хеннинг Соммерро интересно и музыкально неординарно трактует тексты католических молитв, отдав их исполнение солистам и хору. Однако предельно важная смысловая нагрузка выпадает на долю чтеца, произносящего краткие, но емкие строфы или прозаические строки, связанные с драматическими моментами партизанского движения, как между музыкальными частями, так и внутри них. Именно в логике событий и выстраивается сочинение. Все сказанное выше позволяет заключить, что в реквиеме проступает два художественно равных плана: первый – солисты и хор, исполняющие мессу; второй – чтец, с его норвежскими текстами. Оркестр играет роль большой музыкальной рамы, объединяет и дополняет оба плана.

Важно отметить также особые тематические акценты в сочинении. Как известно, главной в реквиемах является тема Божьего гнева (она достаточно сильна и в «Партизанском реквиеме»). Но в норвежских текстах поэта Р. Ольсена на первый план выходит другая идея-тема – жертвенности и жертвы. Тексты

«пунктирно» представляют долгую драматическую историю: от захвата Норвегии немцами в первой половине сентября 1940 г., заставившего многих бежать на другую сторону фьорда, до выявления партизан среди населения, расправы над ними, осуждения бывших участников партизанского движения за помощь СССР.

Отсюда ясно, почему три названных выше текста («Разгром», «Последнее письмо первого из приговоренных к казни», «Павшие»), наиболее драматично и выразительно повествующие о трагических событиях, прикреплены к части «Offertorium», о роли которой в статье поставлен особый вопрос. Напомним, «Офферторий» (Приношение даров), как часть католической мессы открывает собой Евхаристическую литургию (Благодарение), во время которой христиане приобщаются Тела и Крови Иисуса Христа *Искупителя* и посредством этого обряда соединяются с Богом. В «Offertorium» «Партизанского реквиема» входят две традиционные молитвы: «Domine Jesu Christe» и «Hostias». Тексты католических молитв содержат мольбу о душах усопших, их поминовении и надежду на вечную жизнь. Священник возглашает в конце: *«Молитесь, братья и сестры, чтобы моя и ваша жертва была угодна Богу Отцу всемогущему»*. В «Партизанском реквиеме» жертву собственной жизнью приносят партизаны, и все сочинение от начала до конца наполнено напоминанием об этом и молитвенным убеждением угодности их действий Богу. Художественное решение включить два стихотворных и один прозаический текст именно в «Offertorium» воспринимается как глубоко продуманное, символичное.

Этому немало способствуют также вся драматургия сочинения, в том числе – его норвежские тексты. Первый из них – «Разгром» чтец произносит на фоне оркестрового вступления – боя ритуального барабана, рождающего ассоциацию с обрядом жертвоприношения, вводящего, тем самым, тему жертв войны. Приведем ниже текст полностью.

«Разгром», как и другие тексты, исторически достоверен и документален. Он напоминает об одном из самых трагических эпизодов в истории партизанского движения на Севере Норвегии. Полярный день, которого так ждали измученные партизаны, обернулся для них гибелью: под незаходящим солнцем Варангер-

фьорда летом 1943 г. гитлеровцы выжгли огнеметами каждую пещеру во фьорде. Операция называлась «Mittennachtsonne» («Полуночное солнце»).

Акция «Миттеннахтзонне»	Выстрелы в скалах,
Все вверх дном в поселке:	Рукопашная у стен домов,
Беспощадный разгром. Аресты.	Героизм, ужас и смерть
Добровольные помощники партизан,	И спасение чудом!
Отцы, матери, дочери и сыновья	Истории о партизанах
Арестованы и осуждены на смерть	Включают все, что нужно для кино- кроме
Или каторгу в Германии.	романтики и хэппи-энда.
Партизанское убежище раскрыто	18 партизан погибли в открытом бою.
Берлевог, Бугэйфьорд, Амэй,	4 покончили с собой.
Персфьорд, Сюттевик.	22 норвежца казнены.
	Около 30 отправлены в тюрьмы.

Неравный бой между немцами и норвежскими партизанами, преданными одним из участников, оставил после себя трагические свидетельства: 18 человек погибли в ходе столкновения, 4 покончили с собой, 2 были казнены, около 30 (родственники и соседи) отправлены в тюрьмы. Сумели скрыться 17; их спасение казалось чудом. По словам историков, полностью сломить сопротивление оккупанты так и не смогли.

Второй текст – «Последнее письмо первого из приговоренных к казни». Представляется, что текст имеет документальную основу, хотя до конца это выяснить пока не удалось. Приведем текст письма.

«Дорогие мать и отец!

Наверно, то, что случилось со мной – это тяжелый удар, но вы должны попытаться не переживать так сильно, не надо, чтобы горе сломило вас, и я от всего сердца желаю вам увидеть тот день, когда правящие нами сейчас гиены будут уничтожены, я надеюсь, что этот день близок.

Простите, что я причинил вам столько горя и бед, но постарайтесь понять меня. Я не мог спокойно смотреть, как эти вандалы, шагая по нашей земле, несут повсюду горе и разрушения, я должен был бороться против них, и об этом не жалею ни минуты»

Авторы размещают данный эпизод *между* молитвами «Domine Jesu» и «Hostias». Текст «Письма», гордого, полного достоинства, произносится чтецом в полной тишине, без инструментального и вокального сопровождения, что придает ему особо возвышенный характер. Кроме него, в такой же звенящей тишине читаются только «Павшие». Содержательно оба текста также предельно выразительны. «Письмо» полно любви к родителям и благодарности им, любви к родной стране, надежды на ее скорое освобождение от власти фашистов, которых автор называет не иначе, как «правлящие нами гиены» и «вандалы»¹. По тону письма понятно, что автор считает борьбу с фашистами своим священным долгом.

Третий из текстов («Павшие») создатели помещают вслед за письмом, после светлой молитвы «Hostias». Полная тишина становится подобна минуте молчания, не требует перевода, сплачивает собравшихся, помогая осознать трагичность происшедшего. Приведем и этот текст.

Фотографии в старой
книге:
Юноши с горящими
глазами,
Перед которыми вся
жизнь.
Им предстояло работать в
море
Или переехать в город.
Строить дома после
войны,
Растить детей,
Сфотографироваться в
тридцать лет
Танцевать вальс с
любимой

Играть в футбол,
разыгрывать скетчи.
Насмешникам и хулиганам,
отчаянным радикалам
Им предстояло бороться
против централизации
Против этого чертова
министра.
Сфотографироваться в
пятьдесят
Стать членом губернского
собрания или алкоголиком.
Постареть и поумнеть,
Вырастить внуков,
Сфотографироваться в
семьдесят.

Фотографии, которые не
были сделаны.
Жизни, которые не были
прожиты
Молодые партизаны
С горящими глазами
И окурком в зубах
На старых фотографиях,
убитые в боях,
Замученные, осужденные,
расстрелянные.
Неужели они не заслужили
хотя бы примечания
В последнем издании
«Истории Норвегии»?

¹ Таким образом, те, кто умышленно уничтожает культурные и материальные ценности, враг, в глазах автора «Письма» – злобный зверь, с вывихнутой психикой. «Вандалы» же, как известно, со времен средневековья стали нарицательным понятием.

Этот эпизод – словно ожившие кинокадры или страницы дорогого сердцу старого альбома. Перед мысленным взором слушателей предстают образы молодых людей, что не дожили до дней мира, несостоявшиеся простые жизни тех, кому предстояло строить дома, растить детей, танцевать вальсы с любимыми, играть в футбол, превратиться в радикалов, отстаивая особые права своего края, постареть и поумнеть, вырастить внуков. Последние строки стиха – обращение с главным вопросом ко времени, обществу, тем, кто остался в живых. Авторы этим заявляют: «История Норвегии» – это сохранение памяти страны, которой достойны все те, кто за ее свободу принес в жертву свои жизни. В «Партизанском реквиеме» с точки зрения изложения музыкального материала «Offertorium» становится одним из мощных, драматически напряженных номеров.

Все сказанное выше позволяет обратиться к выявлению специальных искусствоведческих моментов: как охарактеризованные тексты прочитывают чтецы 2000 и 2019 гг., что общего и различного в логике ударений и мелодике их разговорной речи. Мы свели свои первичные наблюдения в три таблицы (Таблицы 1–3). В первой («Логические закономерности речи чтецов») просчитаны акценты и паузы.

Как показывает анализ материалов таблицы 1, при прочтении *всех трех* текстов *оба* чтеца демонстрируют практически одинаковый комплекс ударений (сильных и слабых), зачастую выделяя одни и те же слова. Однако, чтец 2000 г., в отличие от следующего, каждый раз особым образом подчеркивает слово «partisanan» (партизаны/партизанский); выразительно перечисляет названия поселков, где происходили события, связанные с драматическими моментами истории партизанского движения; более рельефно прочитывает все, что связано с их героическим подвигом: «doden» (смерть), «skudd» (выстрел), «heltemot» (героизм), «redsel» (ужас).

Обращает на себя внимание еще одно обстоятельство: чтец 2000г. не произносит части текста, которые содержат лирические отступления от сюжетного повествования. Подобная свобода в обращении с литературным материалом может быть связана со стремлением чтеца подчеркнуть историчность

текста, а также стремлением обозначить «открытость» произведения, роль интерпретатора в нем как соавтора в формировании смыслов и донесении их до слушателя.

Несколько по-разному ведут себя чтецы и в отношении логики пауз. Чтец 2000 года следует интонационно-синтаксическим и интонационно-логическим правилам при их расстановке, в то время как в речи чтеца 2019 г. присутствуют также эмоциональные паузы, вызванные особенностями индивидуальной подачи текста. В целом, анализ таблицы 1 позволяют заключить, что чтецы 2000 и 2019 гг. через расстановку логических ударений и пауз *схожим* образом доносят смыслы литературного текста.

Иную картину выявляет рассмотрение интонационно-мелодических закономерностей речи чтецов. При их анализе было важно выявить уровень интенсивности звучания голоса и связанные с ним тембральные характеристики; длительность голоса, а именно – число слогов в единицу времени (в секунду) и длительность слога; а также тон голоса, изменение которого представляет собой мелодический рисунок речи. Данные по каждому из чтецов мы свели в таблицы «Интонационно-мелодические закономерности речи чтецов» (Таблицы 2–3).

Как показывает таблица 2, исполнитель 2000 г. прочитывает текст «Разгром» от начала до конца на высоком уровне интенсивности звучания голоса, тембральная окраска которого приобретает металлический оттенок, и варьируется от резкого, напряженного звучания «*nadelaus*» (беспощадный), «*doden*» (смерть) «*drept*» (убиты) до жесткого, напористого «*skudd*» (выстрел), «*heltemot*» (героизм), «*redsel*» (ужас), «*tukthus*» (тюрьма). Тем самым чтец 2000 г. через звукопись передает трагизм событий предельно глубоко.

Как видно из таблицы, *скорость* прочтения текста достаточно высокая: от пяти до семи, а временами – восемь слогов в секунду. Взятый темп при этом сочетается с ясным, коротким, как будто скандированным, произнесением слогов, в основном ровным по высоте тоном голоса. Чтецу удается тем самым передать состояние высокого психологического напряжения, гнева и отчаяния.

Чтец 2019 г. (Таблица 3) начинает «Разгром» *также, как и предыдущий актер*, на высоком уровне интенсивности звучания голоса, звонко и напряженно. Слова «Aksjon «Mittennachtsonne» (Акция «Миттеннахтзонне») произнесены чтецом со злым презрением: каратели были уверены, что им удастся сломить норвежский народ, но просчитались.

Скорость прочтения у этого исполнителя – средняя: в основном четыре-пять слогов в секунду. Дикция ясная, усилена краткостью слогов. Со слов «Partisanan sine gode hjelpere» (Добровольные помощники партизан) происходит снижение силы звучания голоса до среднего уровня. Здесь же меняется тембральная окраска голоса: он приобретает вначале тепло-сочувственный («familiefedre, **m**odre, **d**otre og **s**onna»/отцы, матери, дочери и сыновья), а на словах «arrestert og domt» (арестованы и осуждены на смерть) «skudd» (выстрел) «heltemot» (рукопашная), которые возвращают к действиям оккупантов, отчужденно-холодный характер. С данного эпизода и до конца текста происходит снижение темпа речи, она звучит удлинненно и связно, уловимы частые, но плавные изменения высоты тона.

В целом, речь чтеца 2019 г., за исключением начала с высокой степенью психологического напряжения, тяготеет к повествовательной манере.

Наиболее богато и разнообразно интонациями, как позволяют уяснить таблицы 2 и 3, «Последнее письмо первого из приговоренных к казни». Чтец 2000 г. произносит его на низком и среднем уровне интенсивности. Шкала тембральной окраски голоса широка: в моменты обращения к родителям голос звучит мягко, тепло, сокровенно («mor» (мать), «sorg» (горе), «elendighet» (страдание), а когда речь заходит о врагах («hyenene» (гиены), «barbareran» (вандалы), «kamper» (битва) – жестко, холодно, презрительно. Как видно из таблицы, темп речи чтеца 2000 г. – быстрый, при этом слоги звучат удлинненно, связно, нараспев. Голос почти не меняет высоты тона. Глубоко психологично рисуется картина осознания неизбежности смерти: сдержанно-ровным тоном передается состояние героя, оцепенелого ожидания казни. Однако быстрый темп

речи чтеца не дает усомниться, что герой, приносящий себя в жертву во имя свободы родины, силен духом и не сломлен.

Чтец 2019 г., (Таблица 3), напротив, подает «Последнее письмо...» на среднем и высоком уровне интенсивности звучания голоса. Тембр меняется не часто: от повествовательного твердого в момент обращения к родителям до взволнованного, напряженного при размышлении о действиях захватчиков. Темп речи – достаточно быстрый (от трех до семи слогов в секунду, включая кратковременные ускорения и замедления). Слоги звучат удлинено, в голосе отмечается частое изменение высоты тона, история передается повествовательно-сдержанно с внутренним ощущением тревоги и волнения за судьбу страны и близких людей.

Сравнение исполнения первого и второго текстов показывает, что чтецов *объединяет* стремление глубоко достоверно донести до слушателя историю самопожертвования норвежских партизан во имя высокой нравственной и гражданской идеи. Однако интерпретация текста у каждого из чтецов имеет особенности. Если в «Разгроме» она разнится лишь в финальной части, то в «Последнем письме» каждым из чтецов за счет уровня интенсивности звучания голоса, высоты его тона, тембральной окраски создается особая образная сфера.

Особые интонации находит у чтецов и третий текст – «Павшие». Чтец 2000 г. (Таблица 2) произносит его на среднем и высоком уровне интенсивности звучания голоса, тембр которого часто меняет окраску. Сокровенно звучат слова «Danse vals med kjerringa» (Танцевать вальс с любимой), с глубоким сочувствием – «Unde gutta» (Молодой парень), «Livet foran» (Жизнь впереди), повествовательно и твердо – «Flotte tel byen» (Переехать в город), «Bilde pa trevdearsdagen» (Строить послевоенные дома). Местами голос приобретает жесткий, металлический оттенок: «Torturer domt skutt» (Замученные, осужденные, расстрелянные), иронично-насмешливо звучит во фразах «Slass mot sentraliseringa» (Бороться с централизацией), «Forbainne feskeriminister'n» (Чертова министра). Очень горячо, с особым отношением произносится фраза «Livan som aldri blei levd» (Жизни, которые не были прожиты).

Основной темп – четыре-пять слогов в секунду, однако имеют место кратковременные ускорения до шести слогов в секунду и замедления – до двух и трех слогов в указанную единицу времени. Слоги произносятся удлинено, речь чтеца в данном случае интонационно разнообразна. Спокойный темп речи, смена громкости, тембра, высоты голоса передают состояние сосредоточенного, горестного, проникновенного и возвышенного раздумья о несостоявшихся судьбах людей, принесших в жертву жизни ради будущего.

Чтец 2019 г. произносит текст «Павшие» несколько иначе, чем предшественник – на низком и среднем уровнях интенсивности звучания голоса. Тембровая палитра не отличается большим разнообразием. В зависимости от интенсивности звучания, в ней присутствуют две основные краски – повествовательная, сочувственная на протяжении большей части текста (низкий уровень звучания) и повествовательная, взволнованная во фразах «Bildan som aldri blei tatt» (Фотографии, которые не были сделаны), «Livan som aldri blei levd» (Жизни, которые не были прожиты), «drept I kamp torturer domt skutt» (убитые в боях, замученные, осужденные, расстрелянные), «Va dem ikkje engang verd ei fotnota i Aschehougs nye Norgeshistorie?» (Неужели они не заслужили хотя бы примечания в последнем издании «Истории Норвегии»?) (средний уровень звучания). Темп голоса средний, звучание слогов удлинено; речь чтеца отмечена частой, но плавной голосовой модуляцией. Чтец 2019 г., описывая портреты героев и события несостоявшихся жизней, словно несколько отстраненно представляет, что стоит за страницами фотоальбома. Но в целом интонации этого текста у первого и второго чтеца сочувственные, доносящие настроения автора стиха.

Изложим основные выводы. Как показал анализ материала, структура сочинения продиктована особыми задачами: донести многозначные смыслы норвежского литературного материала. Создатели произведения прибегают к разным художественным приемам, среди которых особо выразительным оказываются неравное включение в номера реквиема, разное соотнесение

норвежских белых стихов и прозы с латинскими текстами, эмоциональное углубление и обогащение сочинения оркестром, хором, солистами.

Тематические акценты произведения Соммерро также иные в сравнении с традиционными реквиемами. Они падают не на тему Божьего гнева, хотя она и открывает сочинение, а на идею- тему жертвенности и жертвы, проходящую через все номера произведения. В результате часть «Offertorium» с ее сильными, трагическими текстами закономерно становится одной из самых объемных, развернутых музыкально и поэтически номеров.

Выявление общего и различного в логике ударений, пауз, мелодике речи показало, что чтецы 2000 и 2019 гг. *во многом* сходны в содержательной трактовке текстов. Однако при этом интонационно выявляется разнообразие *интерпретаций*: чтец 2000 г. создает *три разных* художественных образа, выводит норвежские литературные материалы на первый план; более того, он стремится к диалогу со слушателем, «постмодернистски» оставляя и для него пространство формирования смыслов и выражения эмоций. Второй чтец тяготеет к повествовательно- сдержанной манере *во всех случаях*, что уравнивает в значении тексты христианско-религиозные, наполненные напоминанием о надмирном и вечном, и светские, наполненные гражданским пафосом, новой культурой патриотизма.

В рамках контекстов все сказанное выше позволяет заключить, что «Партизанский реквием» не остался в пространстве традиционных сочинений данного жанра, показал значительное обновление в нескольких направлениях. Больше всего – в особом драматургическом решении: сочетании художественного слова и музыкального материала, технических приемов и средств выразительности, в совокупности создающих неповторимую сонорную атмосферу произведения. Норвежские тексты, выстроенные по принципу сквозного действия внутри музыкальной ткани произведения, конкретизировали программность реквиема Х. Соммерро, отраженную в названии.

В контексте всего произведения солисты и хор 2000 г. трактуют произведение как философски- созерцательное, а чтец, благодаря большой

эмоциональной включенности, рисует живые, яркие образы персонажей и исторических событий, чем обогащает и актуализирует содержание. Напротив, исполнение солистов и хора 2019 г. отличается чувственно-эмоциональным характером трактовки, а более сдержанная, повествовательная манера чтеца создает впечатление, что все описанное стало для него отголоском воспоминаний собственной прожитой жизни.

Сочинение Х. Соммерро – один из первых реквиемов XX века. Поэт Р. Ольсен представил подвиг партизан не отвлеченно-героическим прошлым, а непрошедшим настоящим, простым, искренним, близким слушателю доверительным тоном, ощущением достоверности, конкретности, событийности. Сила воздействия текстов Ольсена двойная – и в самом скупом-хроникальном описании событий войны, и в ее восприятии как жестокой несправедливости, антигуманности. Поэтико-гражданская картина мира Р. Ольсена во многом сформировала и глубинный художественный пафос всего сочинения, который еще предстоит в совокупности всех составляющих детально исследовать.

Таблица 1 – Логические закономерности речи чтецов

«Opprulling» / «Разгром»				
	2000 г.		2019 г.	
	AKSJON «MITTENNACHTSONNE»/ Et ragnarokk i FESKEVAERAN:/ NADELAUS opprulling./ Arrestasjona.// PARTISANAN sine gode hjelpera/ Familiefedre, / modre, / dotre og sonna, / Arrestert og domt Tel DODEN/ Eller TUKTHUS/ i Tyskland.// PARTISAN-hulen avslort- / Berlevag, / Bugoyfjord, / Amoy, / Persfjord, / Syltevik.//	SKUDD mellom bergknausan, / NAERKAMP i husveggen, / HELTEMOT, / REDSSEL og dod, / Og EVENTYRLIG flukt// (Historia om partisanan Har alt en action- film kreve- Unntatt romantikk Og happy ending.)- не читает 18 partisana /DREPT i apen	AKSJON «MITTENNACHTSONNE»/ Et RAGNAROKK /i feskevaeran:// Nadelaus OPPRULLING. / Arrestasjona./ Partisanan sine gode hjelpera FAMILIEFEDRE, / modre, / dotre og sonna, / ARRESTERT /og DOMT Tel doden Eller /TUKTHUS i Tyskland. / Partisan-hulen AVSLORT- / Berlevag, / Bugoyfjord, Amoy, Persfjord, Syltevik.//	Skudd/ mellom BERGKNAUSAN, / NAERKAMP i husveggen, / Heltemot, redsel og dod, Og eventyrlig FLUKT// Historia/ om partisanan / Har ALT/ en action- film kreve- UNNTATT/ romantikk/ Og happy ending.// 18 partisana drept/ i apen KAMP/ 4 tok sitt eget LIV. / 23 nordmenn henretta. /

		KAMP/ 4 TOK sitt eget LIV./ 23 nordmenn/ HENRETTA./ Et 30-talls SENDT pa TUKTHUS.//		Et 30-talls/ sendt /pa TUKTHUS.//
Акценты	Всего- 44		Всего- 36	
Паузы	Длинных (/)- 5		Длинных (/)-4	
	Коротких (/)- 23		Коротких (/)- 21	
	Всего- 28		Всего- 25	
«Det siste brevet fra den første dødsdomte»/ «Последнее письмо первого из приговоренных к казни»				
	2000 г.		2019 г.	
	«Kjære MOR/ og far!// -Det er nok et TUNGT /slag /for dere at det SKULDE ga slik med MIG/ men dere ma FORSOKE og ikke TA det sa TUNGT./ og LA ikke SORGEN over MIG ta KNEKKEN pa DERE,// og det er mit INDERLIGSTE onske/ at dere ma fa OPPLEVE den DAGEN/ at de HYENINE som STYRER nu/ er tilintetgjort./ og jeg tror /at den DAGEN ikke/ er LANGT borte.//	Dere skal ha sa MANGE takk /for ALT hvad dere har GJORT for mig.// At JEG skulle PAFORE dere sa meget SORG og elendighet/ men dere ma FORSOKE og FORSTA mig./ jeg kunne ikke STA og se pa hvordan de her BARBARERAN gikk frem /og skapte NOD og elendighet OVERALT vor de kom TIL/ uten at jeg blev MED i kampen MOT dem,/ og jeg har ikke ANGRET en DAG pa det.»//	« KJAERE mor og far!// -Det er nok /et tungt SLAG for dere at det skulde GA slik med MIG/ men /dere ma /FORSOKE og ikke TA det sa TUNGT./ og la ikke /sorgen /over mig ta KNEKKEN //pa dere, og det er mit INDERLIGSTE onske at dere ma fa oppleve den DAGEN/ at de HYENINE/ som styrer/ nu er TILINTETGJORT./ og jeg tror /at den dagen ikke er langt BORTE.//	Dere skal ha sa mange TAKK/ for ALT hvad dere har GJORT for mig.// At jeg/ skulle pafore dere sa meget SORG / og elendighet, /men dere ma forsøke og FORSTA mig./ jeg kunne ikke STA/ og se pa hvordan de her BARBARERAN gikk FREM og skapte NOD/ og elendighet overalt vor de kom TIL uten at/ jeg blev MED i KAMPEN mot DEM,/ og jeg har ikke ANGRET/ en DAG pa DET.»//
Акценты	Всего- 67		Всего- 56	
Паузы	Длинных (/)-5		Длинных (/)- 5	
	Коротких (/)- 17		Коротких (/)- 21	
	Всего- 22		Всего- 28	
«De som dode» / «Павшие»				
	2000 г.		2019 г.	
	BILDA/ i ei GAMMEL bok:// UNDE gutta /med GLIMT i oyet/	Bli GAMMEL og KLOK// Se	Bilda i ei gammel BOK:// Unde GUTTA med/ GLIMT i OYET/ Og LIVET FORAN sae /	Bli GAMMEL/ og KLOK / Se BARNEBAMAN

	<p>Og LIVET FORAN sae// LIVET pa FINNMARKSKYSTEN// Dem skulle SLITE pa HAVET/ Eller FLOTTE tel BYEN/ BYGGE/ etterkrigshus/ Se ONGAN sine VOKSE/ Ta BILDE pa TREVDEARSDAGEN// Danse VALS med kjerringa/ Spelle FOOTBAL og REVY/ BLASERA og folkeap RADIKALE rabulista/ Dem skulle SLASS mot SENTRALISERINGA/ FORBAINNE feskeriminister'n// Ta bilde pa femtiarsdagen/ Havne pa FLYKESTINGET/ Eller pa FILLA//</p>	<p>BARNEBAMAN vokse// Ta bilde pa 70-ARSDAGEN// BILDAN/ SOM aldri blei TATT// LIVAN/ SOM aldri blei LEVD// De UNDE partisanan/ Med GLIMT i oyet Og SNEIP i KJEFTEN/ Pa GAMLE bilde// DREPT i KAMP// TORTURER// DOMT// SKUTT// (Va dem ikkje engang verd ei fotnota i Aschehougs nye Norgeshistorie?)- не читает</p>	<p>LIVET pa/ FINNMARKSKYSTEN / Dem SKULLE SLITE pa HAVET Eller/ FLOTTE tel BYEN/ Bygge ETTERKRIGSHUS/ Se ONGAN sine VOKSE/ Ta bilde pa TREVDEARSDAGEN/ Danse VALS med KJERRINGA/ Spelle FOOTBAL/ og REVY/ BLASERA og FOLKEAP/ RADIKALE rabulista Dem SKULLE/ SLASS mot SENTRALISERINGA FORBAINNE feskeriminister'n/ Ta bilde pa FEMTIARSDAGEN// HAVNE pa FLYKESTINGET Eller/ pa FILLA/</p>	<p>vokse/ Ta BILDE pa 70-ARSDAGEN// Bildan som – aldri blei -- - BILDAN/ som ALDRI blei TATT/ Livan som ALDRI blei LEVD/ De UNDE partisanan Med/ GLIMT i oyet Og SNEIP i KJEFTEN/ Pa gamle BILDE/ DREPT i KAMP / Torturer/ DOMT/ SKUTT/ Va dem ikkje ENGANG verd ei FOTNOTA i ASCHEHOUGS nye NORGESHISTORIE?//</p>
Акценты	Всего- 77	Всего- 79		
Паузы	Длинных (/)- 16	Длинных (/)- 4		
	Коротких (/)- 18	Коротких (/)- 31		
	Всего - 34	Всего- 35		

Таблица 2. – Интонационно-мелодические закономерности речи чтецов (2000 г.)

2000, «Opprulling» / «Разгром»		
<i>Критерий оценки</i>		
Уровень интенсивности звучания голоса		Высокий
Тембр голоса		Металлический/резкий, напряженный/жесткий, напористый
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-5-7/с.; кратковр. ускорение-8/с.; кратковр. замедление-4/с.
	Длительность слога	Коротко

Тон голоса		ровный по высоте/ незначительное изменение высоты тона	
«Det siste brevet fra den forste dodsdomte» / «Последнее письмо первого из приговоренных к казни»			
<i>Критерий оценки</i>			
Уровень интенсивности звучания голоса		Низкий	Средний
Тембр голоса		осветленный/ мягкий, теплый/ сокровенный	холодный, пренебрежительный/ сокровенный
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-5-7 /с.; кратковр. ускорение-8 /с.; кратковр. замедление-4 /с.	
	Длительность слога	Удлиненно	
Тон голоса		ровный по высоте/ незначительное изменение высоты тона	
«De som dode»/ «Павшие»			
<i>Критерий оценки</i>			
Уровень интенсивности звучания голоса		Низкий	Средний Высокий
Тембр голоса		сокровенный/ сочувственный	повествовательный/ твердый/жесткий металлический/ насмешливый/горячий
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-4-5 /с.; кратковр. ускорение-6 /с.; кратковр. замедление-2-3 /с.	
	Длительность слога	Удлиненно	
Тон голоса		частое изменение высоты тона	

Таблица 3 – Интонационно-мелодические закономерности речи чтецов (2019 г.)

2019, «Opprulling» / «Разгром»		
<i>Критерий оценки</i>		
Уровень интенсивности звучания голоса		средний Высокий
Тембр голоса		повествовательный/ звонкий, напряженный/

		сочувственный/холодный	холодный, пренебрежительный
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-4-5 /с.; кратковр. ускорение-6 /с.; кратковр. замедление-2-3 /с.	
	Длительность слога	коротко/удлиненно	
Тон голоса		частое изменение высоты тона	
«Det siste brevet fra den forste dodsdomte»/ «Последнее письмо первого из приговоренных к казни»			
<i>Критерий оценки</i>			
Уровень звучания голоса	интенсивности	Средний	Высокий
Тембр голоса		повествовательный, твердый	взволнованный, напряженный
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-4-5 /с.; кратковр. ускорение-6-7 /с.; кратковр. замедление-3 /с.	
	Длительность слога	Удлиненно	
Тон голоса		Частое изменение высоты тона	
«De som dode»/ «Павшие»			
<i>Критерий оценки</i>			
Уровень звучания голоса	интенсивности	Низкий	Средний
Тембр голоса		повествовательный, сочувственный	повествовательный, взволнованный
Длительность звучания голоса	Число слогов в секунду	основная скорость-4-5 /с.; кратковр. ускорение-6-7 /с.; кратковр. замедление-2-3 /с.	
	Длительность слога	Удлиненно	
Тон голоса		частое изменение высоты тона	