

УДК 78.07
ББК 85.313,00
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446

Э.В. ВЫБЫВАНЕЦ

ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

Элеонора Васильевна Выбыванец,

Детская школа искусств № 12 г. Краснодара,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Стасова ул., д. 167, стр. 1, Краснодар, 350075, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5975-1368; SPIN 8363-9079
E-mail: elavib@mail.ru

Реферат. Тема войны и мира является одной из вечных проблем человечества и одной из актуальнейших во все времена тем в искусстве. В годовщину 75-летия Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945) центром исследовательского интереса автора стало одно из редких по силе воздействия произведений, срывающее маску с апологетики войны, бескомпромиссно и честно повествующее о человеческой цене военного безумия. Речь идет о Военном реквиеме английского композитора XX в. Б. Бриттена. Представленный опыт искусствоведческого анализа призван эксплицировать интертекстуальные связи произведения с рядом текстов (вербальных и главным образом музыкальных), вписанных в широкий социально-исторический и художественный контекст как прошлого, так и современного творчеству английского музыканта. Данный способ про-

чтения произведения позволяет проследить роль диалога с европейской и национальной традицией в рождении оригинального, новаторского по стилю, в высшей степени выдающегося по своим художественным и гражданственно-этическим достоинствам текста Б. Бриттена.

С выявлением интертекстовых включений – литературных, идейно-образных, сюжетных, жанровых, музыкально-лексических, интонационных и на уровне музыкального тематизма (из произведений В. Моцарта, Г. Берлиоза, П. Чайковского, Д. Шостаковича) – появляется ряд новых возможностей: усилить эмоциональные переживания реципиента, углубить понимание смысла как отдельных разделов реквиема, так и его общей концепции; расширить содержательное поле интерпретаций партитуры; убедиться в неисчерпаемости культурных традиций для актуального творчества в области искусства. Наконец, конкретизировать наши представления о личности Б. Бриттена: выраженных гуманистических и антимилитаристских устремлениях, которые были продиктованы не столько внешними поводами (актуальность темы в период холодной войны, заказ реквиема на открытие собора в г. Ковентри), сколько глубоко выстраданными переживаниями за судьбы мира и человека. В целом же, по мнению автора, проделанный анализ практически подтверждает известную идею о том, что семио-

зис — процесс интерпретации знака и порождения значения в искусстве (в том числе музыкальном) — не ограничен и может завершиться только с прекращением существования самой культуры.

Ключевые слова: заупокойная месса, У. Оуэн, антивоенный пафос, драматургическая трехплановость, синтетизм, интертекстуальный анализ, Э. Войнич, притча об Аврааме и Исааке, церковно-певческая традиция, национальные жанры, риторические фигуры, авторские цитаты, квазицитаты, музыкальное искусство.

Для цитирования: *Выбыванец Э.В. Военный реквием Бенджамина Бриттена в свете интертекстуальных связей // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 436–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446.*

Несомненно, любое музыкальное произведение, созданное значительным автором и обладающее художественной ценностью, содержит гуманистический посыл и направлено на поиски и утверждение гармонии человека с миром. Но далеко не каждое столь же мощно и убедительно, как Военный реквием Б. Бриттена, отрицает милитаризм как безусловное зло, влекущее к массовой гибели и страданиям людей.

Творение английского композитора Бенджамина Бриттена (1913–1976) на канонический текст заупокойной мессы, чередующийся со стихами У. Оуэна — фронтового английского поэта, погибшего в Первой мировой войне, — с высочайшей степенью выразительности раскрывает потрясение и ужас человека перед неминуемой гибелью — собственной, своих боевых товарищей и даже врагов — таких же подневольных единиц солдатской массы, как и он сам. Раскрывает, быть может, впервые в истории традиционного литургического жанра с такой рельефностью — в остро субъективном ракурсе, т. е. сквозь призму чувств и мыслей, сопутствующих безмерным физическим и моральным испытаниям войной отдельного человека. Трагедия личности вырастает до массовой, всеобщей катастрофы. Взывая к состраданию, Б. Бриттен утверждает неповторимость и ценность каждого человека как особого микромира, с гибелью которого человечество обделяется в целом. Более того, реквием развенчивает вампуку привычных фраз о «красивой смерти в бою» реальными картинами земного ада войны и предельно экспрессивно показывает всю бессмысленность сражения, затеянного ради корысти власть предержащих. В этом композитор — убежденный пацифист — следует своим основным этическим установкам: отрицанию царящей в мире жестокости

и насилия, состраданию, убежденности в бессмысленности невинных жертв, упованию на христианскую веру в искупление. Но в то же время, обдумывая феномен жертвенности, он дает почувствовать свои сомнения в безусловности религиозной заповеди непротivления злу насилием.

Описанного смыслового содержания композитор достигает разными средствами и приемами. Прежде всего оно задается самим драматургическим замыслом интегрирования, с одной стороны, реквиема — жанровой формы «с безграничным по объему исторической “памяти” сюжетом, вобравшим в себя все коллизии земных катастроф, страданий — надежды, отчаяния, очищения, смирения, прощения и приобретшим значение всечеловеческих обобщений» [1] и, с другой стороны, форм кантатно-оперных, связанных со стихами У. Оуэна и соответствующим кругом выразительных средств. В результате возникает особое свойство: через сферу церковно-ритуальную, воплощающую вечное, архетипическое, осмысливаются темы остроактуальные. Поэтому так сильно тревожит душу, смущает сознание грандиозный ритуально-отвлеченный, имперсональный и одновременно пронзительно-скорбный лирико-драматический бриттеновский опус.

Подобная образно-смысловая и жанровая разноплановость при органичном единстве масштабной 6-частной циклической формы реквиема мастерски претворена — как выявлено Дж. Далгатом [2], Л.Г. Ковнацкой [3], Г. Орловым [4] в работах, посвященных произведению, — особым драматургическим решением. Его суть — в сопряжении, параллельном развертывании и смысловом взаимовлиянии трех действенно-выразительных планов: драматического реально-событийного (камерный оркестр, солисты-вокалисты на авансцене); обрядового литургического (симфонический оркестр, смешанный хор, соло сопрано); надземного гласа Небес (хор мальчиков, расположенный высоко на хорах, орган). Более того, Н.Х. Петерсен отмечает определенные соотношения между различными тексто-музыкальными уровнями бриттеновского опуса и архитектурными уровнями мемориального комплекса собора Ковентри [5].

Каждый план, помимо собственного исполнительского состава и пространственного расположения, наделен своей вербальной и музыкальной лексикой и семантикой, отличающейся чрезвычайно широкой стилиевой и жанровой многосоставностью.

И вот здесь мы сталкиваемся с особым качеством творческого мышления и индивидуального композиторского стиля Б. Бриттена. Г. Орлов отнес этот стиль к эклектическому типу, имея в виду «разнообразии композиторских манер, обилие источников влияния» [4, с. 95]. Данное качество, которое можно иначе назвать синтетизмом, присущим, впрочем, многим творцам XX в., заключается в том,

что композитор осознает себя «наследником всех завоеваний искусства, отбирает и пересоздает необходимые элементы, отмечая их общей печатью своей индивидуальности, ставя на службу собственной мысли» [4, с. 95]. Высказанное подтверждает сам композитор: «Я не вижу причины замыкать себя в границах чисто личного языка. Я пишу в манере, которая лучше всего соответствует воплощаемым словам, теме или драматической ситуации» [цит. по: 4, с. 95]. Подобные суждения встречаем также в исследованиях творчества Б. Бриттена, осуществленных в XXI в. (Н.Х. Петерсен [5], А.А. Василенко [6], Д. Крилли [7]).

Для прояснения данного круга вопросов — включая такие, как понимание специфики стиля Б. Бриттена и избранного произведения, идейно-образного содержания последнего в культурном контексте своей эпохи и в диалоге с иными эпохами и творцами, а также для выявления его истоков в плане исторической преемственности или переосмысления традиций — совершенно естественно обратиться к *интертекстуальности*. Ибо в этом многогранном универсальном явлении и своеобразном «механизме» генерирования новых оригинальных текстов в области художественного творчества, а также интерпретации уже известных заключен мощный исследовательский потенциал. У Б. Бриттена «...подражания и аллюзии являются частью целенаправленной риторики интертекстуальности, которая стремится переопределить, проанализировать и повторно представить» уже известное [7, р. 191].

Философское и методологическое осмысление феномена межтекстовых связей получило отражение в филологических и культурологических трудах М.М. Бахтина [8], Р. Барта [9], Ю. Кристевой [10], У. Эко [11]. Теоретическое осмысление и практическое применение интертекстуального анализа находим в литературоведческих и искусствоведческих работах Ю.М. Лотмана [12], А.А. Кандинского-Рыбникова [13], А.К. Жолковского [14], И.В. Арнольд [15], Е.Г. Еременко [16], А.К. Данченко [17] и многих других. Согласно определению филолога И.В. Арнольд, «под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [15, с. 346]. В более широком значении «интертекстуальность — это основная текстопорождающая и смыслообразующая категория, предполагающая процесс диалогического взаимодействия текстов в плане и содержания, и выражения, осуществляемого как на уровне текстового целого, так и отдельных смысловых и формальных элементов» [18, с. 3].

Интертекстуальный анализ осуществляется через обнаружение в заданном тексте, который, со-

гласно Р. Барту, всегда «представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [9, с. 207], включений иных текстов, привносящих свою семантику. «Другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах» [9, с. 207]. Вследствие таких пересечений «семантических векторов» внутри текста осуществляются его новые коннотации, рождаются дополнительные смыслы. Распознавание подобных вкраплений других текстов, «обрывков культурных кодов, формул, ритмических структур» [9, с. 207], знаков, символов и тому подобных образований позволяет не только углубить и конкретизировать восприятие и понимание известного художественного произведения, но и почувствовать его объемный исторический шлейф, приоткрыть смысловые глубины и грани, в том числе неизвестные ранее, возникшие уже в условиях сегодняшнего времени.

Интертекстуальные связи отмечаются во всех видах искусства и действуют на разных уровнях: как между изоморфными по видовой принадлежности, языку, жанру, так и между текстами, принадлежащими разным знаковым системам, или синтетической природы — в традиционно устоявшихся формах или новых, порожденных минувшим столетием. Как самостоятельный аспект анализа музыки, продиктованный постоянным возрастанием информационной насыщенности текста музыкального произведения (в плане смыслового содержания) при его исполнительской, исследовательской и слушательской интерпретации, интертекстуальный анализ начали разрабатывать в отечественном музыковедении А. Климовицкий [19], М. Раку [20], М.Г. Арановский [21], Л.С. Дьячкова [22] и др.

В качестве объекта переосмысления в новом контексте выступают различные по масштабам, видам (точные или измененные, свободно-ассоциативные) и способу присутствия (явно или имплицитно) структуры текстов уже существующих, принадлежащих прошлому или современности: от отдельных элементов содержательно-семантического или формально-синтаксического уровня музыкального произведения до художественно-эстетических принципов, идейных концепций, жанровых моделей, системы композиционных приемов отдельных авторов или целых стилевых направлений. Основной формой функционирования в тексте предшествовавших текстов считается цитирование, под которым часто понимается не столько конкретный текстовый фрагмент, сколько «функционально-стилистический код, репрезентирующий стоящий за ним образ мышления либо традицию» [23, с. 421]. Диапазон цитирования широк и не поддается точной классификации в музыке: это и прямое заимствование (тема вариаций), и собственно цитата той или иной степени точности, вплоть до квазичитатности, и тонкая парафраза, аллюзия (намек),

реминисценция (напоминание), которую в данном контексте не следует отождествлять с лейтмотивом. Наконец, это могут быть еле уловимые ассоциативные отсылки и влияния, включая едва заметный в новом художественном тексте «след» от тотально трансформированного оригинала, от которого остается «воспоминание, к которому я вновь и вновь возвращаюсь» [24, с. 491]. Перечисленные формы возможны на уровне музыкально-тематическом или уровне отдельных лексических единиц (интонаций, ритмов, тембров, деталей фактуры) как переключки сюжетно-образных мотивов, драматургических решений, жанровых моделей, структурно-типологических черт, а также как связи с другими видами искусств.

В результате выявления в пространстве исследуемого текста подобного полифонического «со-бытия» иных текстов или их репрезентантов открываются более тонкие, скрытые семантические знаки и смысловые нюансы художественного послания автора, о чем уже упоминалось. Новый уровень понимания текста связан и с актуализацией в сознании реципиента фрагментов культурно-исторической памяти, ассоциирующейся с соответствующими контекстами того или иного интертекстуального включения: социально-психологического, идеологического, духовного, политического, личностных особенностей автора и др. Кроме того, в восприятии и интерпретации художественного текста актуальные модели мышления транслируются на постигаемый материал. Последний не изменяется, но становятся иными способы его прочтения, поскольку «каждая эпоха актуализирует в нем то, что является для нее интересным, то, что выступает доминантой в ее понимании самой себя. Интерпретационная модель всегда содержит отпечаток субъекта, а выбранный вариант интерпретации раскрывает новые грани не только понимания текста, но и понимания субъекта» [25, с. 111]. В итоге это позволяет, по словам И.В. Арнольд, сопоставить мир других эпох с миром современным и, добавив, увидеть общее, вечное, уловить целостность и преемственность культуры. Наконец, интертекст приотворяет дверь в святая святых — творческую мастерскую композитора: помогает по мере возможности отследить его внутренний диалог 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.

Учитывая вышесказанное, следует признать, что для результативности искусствоведческого анализа, нацеленного на выявление интертекстуальных связей художественного произведения — литературного, музыкального или принадлежащего любому другому виду искусства — требуется не только достаточная культурная эрудированность реципиента/аналитика, наличие у него так называемых

фоновых знаний (И.В. Арнольд), но и владение необходимой методологией. В нашем случае — это герменевтический подход, призванный актуализировать процесс понимания опуса середины XX в.; диалогизм как фундаментальный принцип функционирования текста в культуре; музыкально-семиотический метод, выявляющий содержательное значение тех или иных музыкальных структур; сравнительно-исторический метод; историко-культурная направленность мышления аналитика как базовая установка анализа.

Рассмотрим теперь Военный реквием с позиций всего вышеизложенного. Обратимся вначале к жанровым рамкам опуса. Канонический литургический текст под воздействием интертекста с «иным субъектом речи» — стихов У. Оуэна подвергается не только фрагментированию, но в определенной мере трансформируется по смыслу, поскольку в результате традиционная его идея начинает восприниматься сквозь призму страшных реалий массового истребления на войне. Подобная конкретика привносит иное — лирическое свойство, неотделимое от чувства личной сопричастности. Кроме того, драматизация, связанная с отражением земных событий, полагаем, и вызвала у Б. Бриттена потребность выделить в каноническом ритуальном жанре план высшей духовной реальности, порученный подобно ангельских голосов — хору мальчиков. Впечатляющий пример этого — дуэтная сцена с хором в *Libera me* (Избави меня): встреча бывших противников происходит уже за пределами жизни, что и означено голосами мальчиков. В свою очередь стихи У. Оуэна в контексте заупокойной мессы обретают эпичность, поднимаясь от частных фактов и переживаний — к всеобщему. Таким образом, уже на уровне вербального текста происходит глубокий семантический сдвиг (понятие М. Раку) в содержании реквиема.

Другим интертекстом вербально-содержательного уровня вполне могли стать и для Б. Бриттена, и для У. Оуэна мотивы знаменитого романа английской писательницы Э.Л. Войнич «Овод» [26]. При восприятии монолога баритона из II части *Dies irae* (День гнева), в которой солдат в отчаянии призывает пушку покарать Небо, допустившее истребление невинных, возникают ассоциации со сценой казни Артура — несломленного героя романа (гл. VII), обещающего своим врагам и священнику, что будут пущены в ход пушки, а также со сценой праздничной католической службы (гл. VIII), во время которой в помрачившемся от горя сознании отца Артура — кардинала Монтанелли смерть сына уподобляется жертвенной смерти Христа. Преследующая его идея фикс, что этой жертвы недостаточно, раз человечество по-прежнему продолжает жаждать крови, вызывает в нем протест не только против священного ритуала и толпы прихожан, торопящихся вкушать

крови и плоти Иисуса, но и против самого Господа, отдавшего своего Сына на расправу. Дальнейшим развитием мысли о бессмысленной жестокости людского сообщества, ханжестве церкви, которая благословляет войну, о забвении ими великой жертвы Сына Божьего и уподоблении этой жертве участи солдат («Их на убой толпа святош благословляет близ креста») становится монолог тенора из *Agnus Dei* (Агнец Божий) «На перекрестке всех дорог».

Таким образом, возникают следующие ряды вербальных образно-смысловых межтекстовых связей:

а) посланный на военную бойню солдат — казнимый за дело освобождения народа от завоевателей Артур — распятый за чужие грехи Иисус (Священное Писание);

б) солдатская «кара» Небес пушкой — упрек Монтанелли Господу, бесстрастно взирающему на земные мучения («Тебе этого мало?»), и отречение от веры;

в) ханжество церковнослужителей — двуличие и предательство самим кардиналом любимого сына.

Однако это лишь преходящие сомнения художника в спасительность христианства. Яснее выражена в реквиеме идея людского послушания в гордыне воли Всевышнего и принесения напрасных жертв, претворенная Оуэном/Бриттеном в переосмысленной библейской притче об Аврааме и Исааке (диалог солирующего тенора и баритона из *Offertorium* — Приношение). Невинному Исааку в ней уподоблены несчастные солдаты, брошенные на смерть: «Спесь обуяла старика, сын был убит и пол-Европы пало вслед за ним»¹. К этому сюжету Б. Бриттен обращался в своем кантатке II «Авраам и Исаак» (соч. 51, для альты, тенора и фортепиано; 1952), который, следовательно, можно рассматривать как сюжетно-образный интертекст из собственного творчества.

Перейдем к уровню музыкального текста.

1. Несомненны связи партитуры — также на правах интертекстуальных жанровых ассоциаций — со старинной церковно-певческой традицией, сохранившейся до наших дней. Спектр их широк:

♦ хоровая псалмодия (хор мальчиков *Domine Jesu* — Господи Иисусе — в *Offertorium*, хор *Pleni sunt coeli* — Полны небеса из *Sanctus* — Свят);

♦ грегорианская мелодика (хор *Pie Jesu* — Милостивый Иисус, цифра 60);

♦ антифонная и респонсорная манера изложения (соответственно хоры начального раздела *Requiem aeternam* — Вечный покой, и соло сопрано с хором *Benedictus* — Благословен);

♦ приемы параллельного органума (хор *Kyrie eleison* — Господи, помилуй, ц. 16; хор мальчиков на слова *el lux perpetua* — И вечный свет, ц. 136);

♦ хоральность (но лишенная традиционно-благостного звучания присутствием в вертика-

ли диссоциирующей интервалики — следствия не только тритонового ладового центра реквиема, но и обращения Б. Бриттена к раннеполифоническому принципу суммирования консонирующих пар голосов, как в *Pie Jesu Domine* — Милостивый Господи Иисусе в *Lacrimosa* — Слезный или в заключении *Libera me*, ц. 137);

♦ остигатные формы (мелодическое *ostinato* у хора в *Benedictus*, ц. 89, фактурно-оркестровое — с неизменно повторяющимся по 3–4 такта механическим движением — в монологе баритона об убитых, ц. 94);

♦ унаследованные у полифонистов эпохи Возрождения развитые канонические, стреттно-имитационные и фугированные формы с активным преобразованием исходного мелодического тезиса (обращение, увеличение) и подвижными расстояниями имитаций. Одним из примеров может служить масштабная 4-голосная фугированная форма *Quam olim Abrahae promisisti* (Как некогда было обещано Аврааму и семени его) в *Offertorium*, ц. 64 с темой в прямом и обращенном виде, разделенная сценой Авраама и Исаака (канон баритона и тенора). Не меньше впечатляет и заключение реквиема (от ц. 131) на слова *In paradisum* (В райский сад) мастерски выстроенной 8-голосной политональной² канонической композицией у хора *divisi* и соло сопрано (тема которых далее варьируется, постепенно переходя в псалмодирование на одном звуке), объединенной с хором мальчиков и органом (протянутые педали), оркестрами и солирующими тенором и баритонами (с самостоятельной темой-колыбельной, проводимой также канонически).

Кроме того, на уже упомянутую смысловую и драматургическую трехплановость партитуры, подкрепленную пространственно-акустической ярусностью расположения исполнителей, вероятно, оказала влияние (что уже отмечалось исследователями) практика *cori spezzati* (разделенного хора) мастеров Венецианской полифонической школы XVI века. Однако добавим, есть и более близкие по времени предтечи, например Страсти по Матфею И.С. Баха, Реквием и Траурно-триумфальная симфония Г. Берлиоза.

2. Прослеживаются связи партитуры и с чертами национальных профессионально-музыкальных жанров и структур:

♦ постоянное обращение к каноническим имитациям, свойственным *кэтчу* или *роте* (в *Recordare* — Вспомни, от ц. 40 — на 2, 3 и 4 голоса, в хоре *Quam olim* — Как некогда, ц. 60 и др.);

² Пытаясь объяснить использование данного приема как знака несогласованности, разобщенности, не можем не упомянуть высказывание А.М. Уоттола (Whittall), выдающего причину в характерном для бриттеновского восприятия современного состояния общества «чувстве пронизывающей все неустойчивости» [цит. по: 4, с. 98].

¹ Здесь и далее стихи У. Оуэна даны в переводе Дж. Далгата.

◆ рефренная форма с характерным для бытовых песен *кэрол* чередованием строфы и рефрена (Benedictus, ц. 89);

◆ остигатные формы, восходящие к традиционному *ground* и чисто национальному *pes* (в *Agnus Dei* у оркестра);

◆ частое использование техники варьирования, виртуозно разработанной английскими вёрджиналистами;

◆ черты *гимель-стиля* с его опорой вертикали на терции/сексты (Confutatis — Посрамив проклятых, от ц. 46, партии I и II теноров; дуэт тенора и баритона от ц. 74, воспроизводящий голос ангела в Offertorium);

◆ движение голосов квинтоктами, трезвучиями, секстаккордами как едиными гармоническими комплексами, присущими складу английского дисканта (в монологе баритона из *Dies irae* у оркестра, в партии хора и оркестра в Benedictus). Впрочем, движение параллельными трезвучиями (например, в монологе тенора в Requiem от ц. 13 в оркестре их прозрачное звучание образует фон, на котором повторяется тема первого «ангельского» хора мальчиков) некоторые исследователи оценивают как «пуччинизмы». Следует напомнить также о фанфарных кличах из *Dies irae* с шотландской синкопой;

◆ интенсивное и непрерывное имитирование с дополнительными проведением в рамках базового трех-четырёхголосия как особенность фугированных форм реквиема сложилось, возможно, под влиянием черт хорового стиля У. Бёрда — одного из английских столпов строгого письма [26, с. 103]. Согласно традициям последнего, в литургическом цикле реквиема преобладает обобщенно-символический тип хоровой мелодики с малой интонационной индивидуализированностью.

3. Выразительно в подобном контексте звучат особые музыкальные средства — архетипические интонационные формулы и ренессансно-барочные риторические фигуры [28], которыми насыщена партитура:

◆ пространственные фигуры: *catabasis* (нисхождение), имеющая смысл смерти, низвержения в пучину отчаяния (основная тема хора *Dies irae* и ее реприза в *Libera me*, ц. 113), в ад (на словах *saeculum per ignem* — «на муки огненные» в *Libera me*, перед ц. 106), опускающейся ночи (Requiem, перед ц. 15 в оркестре);

◆ и противоположная ей — *anabasis* — восхождение (обращение к Всевышнему в *Dies irae* — *Quid sum miser*, ц. 30; или почти визуальное изображение занесения ножа Авраамом для жертвоприношения в Offertorium, с ц. 73). Эти фигуры часто непосредственно сопоставляются, артикулируя смысловые нюансы текста (например, амбивалентная тема *Dies irae* — в основном и обращенном вариантах — вы-

глядит как метание между отчаянием и надеждой на спасение души);

◆ ту же функцию углубления смысла несет повторяющаяся фигура *circulation* (круговращение) в оркестровой партии соло баритона (Sanctus — Свят, ц. 94): олицетворяя вечный бег времени, она внезапно прерывается на словах об оцепеневшем времени, израненной земле и невысыхающих морях слез — страшных последствиях войны.

Среди часто появляющихся фигур мелодико-речевого типа:

◆ фигура *exclamation* — восклицание (патетические взывания к Господу у соло сопрано в *Liber scriptus* — Принесут книгу времен, ц. 28; в Benedictus на словах *Domine* — Господь);

◆ фигура *passus duriusculus* (жестковатый ход), связанная с древнейшей формулой выражения скорби, страдания, плача через интонацию нисходящей хореической секунды или терции, задаваемая самим жанром (в *Dies irae* хор *Quid sum miser* — Что ради меня, от ц. 30; хор *Oro supplex* — Пав ниц, от ц. 46). Последние нередко сочетаются с теми же, но восходящими секундами и терциями на ямбической стопе — интонациями мольбы (обращенная тема того же хора на слова *Salva me, fons pietatis* — Спаси меня, Источник благодати, ц. 31; Confutatis, ц. 46 у теноров; соло сопрано в *Lacrimosa*, от ц. 54);

◆ *passus duriusculus* с ходом на уменьшенную терцию (или содержащим его скрыто) превращается в партитуре в разновидность графической темы креста — символа жертвы и смерти. Она звучит почти постоянно в марше *Libera me* в теме хора, у соло сопрано (*g-as-fis-g*) ц. 110, в репризе от ц. 116 — в ритмическом увеличении, с усеченными до начальной секундовой интонации имитациями, создающими эффект эхо (на слово *Domine*) и постепенным выключением голосов (до и после ц. 117), а также у соло тенора ц. 118. Тема креста в более размашистом виде угадывается и в фигуре *saltus duriusculus* (жестковатый скачок) перед ц. 73, и в мелодике с секундовыми мелодическими ходами, насыщенными переченьями «по горизонтали» (в «зовах» сопрано соло от ц. 108, даже расположенными в разных регистрах — ц. 109), у хора (ц. 110).

4. Находим в Военном реквиеме и связи с конкретными музыкальными текстами.

Так, проскальзывает в партитуре едва заметная аллюзия на начальную интонацию секвенции *Dies irae*, возникающая (со второго звука мелодии) в вокальном тематизме на словах *Dum veneris* — Когда придешь судить, ц. 105, затем у оркестра в увеличении (ц. 106) и особенно отчетливо, маркировано — от ц. 107.

Практически не ошутима слухом, но очевидна в нотном тексте отсылка к оркестровой фактуре (повторяющееся трехзвучное арпеджио) траурного терцета, завершающего поединок Дона Жуана

с Командором из интродукции оперы «Дон Жуан» В. Моцарта — в дуэте тенора и баритона из *Dies irae*, ц. 33. Однако фактурная формула настолько преобразуется быстрым темпом и едва ли не плясовым тарантелльным ритмом голосов, что превращается в подобие бешеной скачки и глумливо-саркастическое вышучивание смерти, приглушающее страх перед ней. Впрочем, легкий оттенок иронии и напускной бравады, присущие самому первоисточнику, здесь лишь чудовищно гипертрофировались. Имеется и еще один образно-жанровый прототип данного раздела — *dance macabre* (пляска смерти), вызывающий в памяти образность соответствующих опусов М. Мусоргского, Ф. Листа, К. Сен-Санса, С. Рахманинова.

Ряд интертекстуальных музыкальных отсылок связан с идеей разоблачения войны. Во-первых, войны как ада, устроенного людьми на земле и уподобляемого Судному дню конца времен. Показателен здесь монолог баритона из *Dies irae*, ц. 49, запечатлевший отчаяние солдата посреди пекла боя. Темброво-фактурные средства, выявляющие данный смысл, — это сочетание трубных сигналов, фигураций литавр и ударов там-тама (гонга). Рокочущее звучание последнего прочно ассоциируется с inferнальным пространством благодаря симфонической поэме «Франческа да Римини» П. Чайковского. Вместе с движением параллельными трезвучиями оно становится знаком абсолютно безжизненной, холодной и гулкой адской бездны. К тому же ряду средств создания образов-репрезентантов смерти, потустороннего мира отнесем и особый ладоинтонационный прием — частое движение по целотоновому звукоряду в объеме тетраили пентахорда (в первом случае — как заполнение тритона, о роли которого уже упоминалось). Начало этой традиции восходит к обрисовке зловещей нежити у М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского. В итоговой *Libera te* у соло сопрано с хором целотоновая последовательность псалмодируется на протяжении 17 тактов, ц. 113. Тот же нисходящий ход завершает тему хора *Recordare*, ц. 40, на слова *Ne me perdas illa die* — Дабы я не погиб в этот день, секвентно проводится у соло сопрано в 12-м такте после ц. 91 на слова *Domini*. Примеры можно продолжить.

Во-вторых — разоблачения войны как чудовищного механизма массового истребления. Поскольку большинство воюющих обречены на страдания и смерть, война сродни запланированной казни. Убеждает в этом основная тема хора *Dies irae* — пожалуй, единственная распознаваемая слухом цитата, хотя и не точная. Речь идет о первой теме IV части Фантастической симфонии Г. Берлиоза «Шествие на казнь» — нисходящей гаммообразной мелодии со специфическим «подгоняющим» ритмом. Впервые появляясь в квазиимитациях

у тромбонов и хора в укороченном виде, она звучит затем полностью в обращении (три такта перед ц. 19) и, наконец, завершая оркестровый ригурнель, провозглашается в основном виде на *ff*, на органном пункте *g* перед ц. 21. В этот момент и определяется ее интертекстуальная природа. Далее, появляясь в Реквиеме неоднократно, эта цитата-парафраза выполняет двойную функцию: как содержательно-смысловую, являясь музыкальной эмблемой предначертанности смертного приговора для воюющих и символом карающего начала, так и конструктивную, участвуя в темо- и формообразовании и сама подвергаясь варьированию (регистральному, динамическому, тембровому, ритмическому, мелодическому, структурному), но оставаясь при этом узнаваемой. Так, в ритмически «выпрямленном» виде у хора и оркестра слышим ее перед ц. 22; затаенно-тихой — в конце «сигнального» ригурнеля перед ц. 23; ритмически измененной, сокращенной до четырех звуков и в увеличении — после ц. 23; на *ppp*, с триолями — у валторн и в обращении — у соло баритона в пасторально-ноктюрновом эпизоде «Горн пел...» после ц. 26. Появляется цитата и в монологе-обращении баритона к пушке после слов «Рази его, усилий не щадя», и в репризе хора *Dies irae* после ц. 52, и в сцене жертвоприношения перед появлением ангела (до ц. 74), символизируя своим обращенным вариантом надежду избежать заклятия. В последний раз, в своем основном виде у тромбонов (со времен «Орфея» К. Монтеверди данная тембровая краска ассоциировалась с Аидом — миром мертвых) тема звучит после слов *de morte aeterna* — от смерти вечной, ц. 111, в заключительной части *Libera te*, которая аркообразно подытоживает тематизм реквиема и замыкает его грандиозную структуру.

Обращается Б. Бриттен к музыке еще одного близкого ему по духу композитора-современника — Д. Шостаковича. Открывающая реквием оркестровая тема исполнена высоким трагедийным пафосом, который отличает стилистику Д. Шостаковича. Воссоздающие ее напряженные ораторско-декламационные интонации (ритмически обостренные ямбические обороты — вводнотоновые, терцовые и особенно с восходящим скачком-восклицанием на сексту, септиму, сигнальные вспомогательные фигуры типа перечеркнутого мордента или напоминающие тирату) вкупе с медленным движением, низким регистром, тембром струнных, скорбным ре-мином и доминантовой педалью — все вызывает в памяти обобщенный образ знаменитых «тем-эпиграфов» [29] Д. Шостаковича. Последние — это всегда сурово-сосредоточенные этические размышления во вступлениях (к Пятой, Восьмой симфониям) или медленных частях (*Largo* 9-й). Кроме того, отметим и отсылки к тематическому образованию знаменитого эпизода нашествия из Седьмой симфонии

советского классика. Это фрагмент в партиях соло сопрано и деревянных духовых, но обостренных синкопой (3-й такт после ц. 55 и 2-й такт после ц. 59), а также у хора (9-й и 3-й такты до ц. 53) — нисходящее движение с характерным «обрубленным» завершением двумя повторяющимися звуками.

Обобщим наши наблюдения, подразделив интертекст Военного реквиема по источникам-претекстам и видам интертекстуальных отсылок³. Самое очевидное деление — на два уровня, отличающиеся по знаковым системам. Первый — вербальный, включающий 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 англ.) и поэзии У. Оуэна. Прослеживаются также сюжетно-тематические и образные резонансы притчи и стихотворений У. Оуэна с прозой Э. Войнич. Второй — музыкально-звуковой, на котором взаимодействуют внутри литургического канона элементы музыкальной драмы и лирики. Этот уровень, в соответствии со спецификой интертекстуальности в музыке, чрезвычайно дифференцирован по видам и формам цитирования. Выделим здесь:

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, не утратившие значение в XX в.;

г) конкретные музыкальные тексты или ряд текстов, представленных музыкальной темой (Г. Берлиоз, Д. Шостакович) или узнаваемых по специфической фактурной формуле (В. Моцарт), тембровой окраске (П. Чайковский, К. Монтеверди), жанрово-образному прототипу (*dance macabre* — пляска смерти), ладо-интонационному облику (целотоновость).

Отметим, что среди доступной нам литературы не было обнаружено работ, специально посвященных музыковедческому анализу Военного реквиема Б. Бриттена как целого в аспекте интертекстуальности или содержащих изложенные выше наблюдения. Так, работа Д. Крилли фокусируется в основном на первом разделе (*Requiem aeternam*) Военного реквиема и вторгающемся в него стихотворении У. Оуэна «Гимн обреченной юности». Очерк Н.Х. Петерсена посвящен интертекстуальным процессам переосмысления библейского рас-

сказа о жертве Исаака (Быт. 22:1–19) в стихотворении У. Оуэна «Притча о старике и юноше» (1918) и в музыкальной реконтекстуализации последнего в Оффертории Военного реквиема Б. Бриттена. Делается вывод, что «в богатой паутине материала, почерпнутого из текстов и подтекстов, музыкальных ассоциаций и отсылок к различным типам исполнительских контекстов, представляется возможным исследовать почти бесконечные слои смыслов в ряду литературных и музыкальных прочтений Бытия, используемых Бриттеном (и Оуэном)» [5, р. 160]. Однако Н.Х. Петерсен сосредоточивается почти исключительно на вербальной составляющей шедевра английского композитора. Перечисленные факты и определяют новизну содержания предлагаемой статьи.

Подводя итог, подчеркнем, что феномен интертекстуальности вовлекает в процесс смыслообразования все пространственно-временные области культурного опыта, выступая средством единения культурных эпох и образования широкого культурного контекста как всеобщей семиотической среды. Это закономерно приводит к выводу, что истинно большой художник, по выражению И. Ньютона, «стоит на плечах гигантов» — своих предшественников, осуществляя диалог с традициями и одновременно их преодолевая. Широчайшее во временном, географическом и эстетико-стилевом отношении интертекстуальное пространство Военного реквиема подтверждает беспредельность горизонта культурных диалогов английского мастера, обусловивших его стиливой «синтетизм». Анализ же таких диалогических «траекторий» позволяет неизмеримо шире и глубже вникнуть в смысл и подметить неповторимо-особенное в изучаемом художественном высказывании Б. Бриттена. Особенное, прежде всего, в новом взгляде на оваянный традицией жанр реквиема, трактованный одновременно в двух ракурсах: лирико-драматическом, т. е. экспрессивно-субъективном либо почти театрализованном, и обобщенно-объективизированном ритуальном. В соответствии с названием «Военный реквием» и подзаголовком «на литургический текст и на стихи Уилфреда Оуэна» в партитуре Б. Бриттена сквозит остросовременная антимилиитаристская проблематика, данная через призму религиозных и нравственно-этических исканий художника середины XX в., проникнутых гуманистическим пафосом сострадания и веры.

Список источников

1. Евдокимова Ю. Вячеслав Артёмов — Requiem : [аннотация к грампластинкам фирмы «Мелодия»] / В. Артёмов. Реквием : альбом : 2 пласт. и 4-страничный буклет : Мелодия. Запись 1889 г.
2. Далгат Дж. «Военный реквием» Б. Бриттена // Б. Бриттен. Военный реквием : Для солистов, смешан.

³ Выше мы, вслед за литературоведами, уже предложили предварительную (поскольку не существует законченной теории интертекстуальности) ранжировку интертекстуальных музыкальных включений по масштабам, видам и способу присутствия в тексте.

- хора, хора мальчиков, симф. и камерного оркестров : Соч. 66: Текст из «Заупокойной мессы» и из стихотворений Уилфрида Оуэна / вступ. ст. и пер. англ. текста Дж. Далгата : Клавир с пением И. Холста. Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. С. 5–9.
3. *Ковнацкая Л.Г.* Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
 4. *Орлов Г.* «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Ленинград : Музыка, 1967. С. 65–99.
 5. *Petersen N.H.* Poetry, Truthfulness, and the «Pity of War»: the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten : Essays in Honor of Claus Clüver, January 2009 // Media inter Media. P. 143–163. DOI: 10.1163/9789042028432_008.
 6. *Василенко А.А.* Вокальные циклы Бенджамин Бриттена: мир поэтических образов и его музыкальная интерпретация : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 28 с.
 7. *Crilly D.* Britten and Owen: An Intertextual reading of the War Requiem / Delia da Sousa Correa (ed.) // Phrase and Subject : Studies in Literature and Music. Oxford : Legenda, 2006. P. 178–192.
 8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. Санкт-Петербург : Азбука, 2015. 412 с.
 9. Современное зарубежное литературоведение : Страны Западной Европы и США : Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. Москва : Интрада, 1996. 317 с.
 10. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 2000. С. 427–457.
 11. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88–104.
 12. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 703 с.
 13. *Кандинский-Рыбников А.А.* Учение о счастье и автобиографичность в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А.П.» : Литературно-критическое исследование. Москва : Феникс, 1992. 200 с.
 14. *Жолковский А.К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Москва : Советский писатель, 1992. 429 с.
 15. *Арнольд И.В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сборник статей / науч. ред. П.Е. Бухаркин. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.
 16. *Еременко Е.Г.* Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. 2012. № 6. С. 30–140.
 17. *Данченко А.К.* Проблема определения англо-американского модернизма: феноменологические границы и специфика // Вестник Полоцкого государственного университета. 2014. № 7. С. 132–135.
 18. *Безруков А.Н.* Поэтика интертекстуальности : учебное пособие. Бирск : Бирская государственная социально-педагогическая академия, 2005. 70 с.
 19. *Климовицкий А.* «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекста // Музыкальная академия. 1998. № 3–4, кн. 2. С. 280–286.
 20. *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–22.
 21. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
 22. *Дьячкова Л.С.* Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: к проблеме интертекстуальных связей // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии : Научно-практическая конференция (17–21 ноября 1992 г.) : сборник трудов. Вып. 2. Москва, 1994. С. 183–191.
 23. *Можейко М.А.* Интертекстуальность // Всемирная энциклопедия: Философия / главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. Москва : АСТ ; Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 421–423.
 24. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
 25. *Оводова С.Н.* Текст в постнеклассической культуре // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология. 2014. № 7. С. 109–113.
 26. *Войнич Э.Л.* Избранные произведения : в 2 т. Т. 1. Москва : Гослитиздат, 1960. 440 с.
 27. *Приходько И.* Об исторических границах строгого стиля // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1 : Общие принципы и нормы полифонии строгого письма : сборник статей. Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2011. С. 80–115.
 28. *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки. Москва : Советский композитор, 1980. Вып. 4. С. 55–81.
 29. *Сабинина М.Д.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль : исследование. Москва : Музыка, 1976. 478 с.

The War Requiem by Benjamin Britten in the Light of Intertextual Links

Eleonora V. Vybyvanets

Krasnodar Children's Art School № 12, 167, Building 1,
Stasova Str., Krasnodar, 350075, Russia
ORCID 0000-0001-5975-1368; SPIN 8363-9079
E-mail: elavib@mail.ru

Abstract. *The theme of war and peace is one of humankind's eternal problems and one of the most relevant topics in art at all times. On the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War (1941–1945), the author's research interest is focused on one of the rare works in terms of its power of influence, which tears the mask off the apologetics of war, uncompromisingly and honestly telling about the human price for the military madness. That is B. Britten's "War Requiem".*

The presented experience of art historical analysis is intended to explicate the intertextual connections of the work with a number of texts (verbal and mainly musical) inscribed in a wide socio-historical and artistic context of both the past and contemporary works of the English musician. This way of reading the opus allows to trace the role of dialogue with the European and national tradition in the birth of B. Britten's text, which is original, innovative in style, highly outstanding in its artistic and civil-ethical merits. With the identification of intertextual inclusions – literary, ideological-shaped, story, genre, musical-lexical, intonational, and those at the level of musical thematism (from the works of Mozart, Berlioz, Tchaikovsky, Shostakovich) – a number of new opportunities appear: to strengthen the emotional experiences of the recipient; to deepen the understanding of the meaning of both individual sections of the requiem and its general concept; to expand the content field of interpretations of the musical score; to ensure that cultural traditions are inexhaustible for relevant art creativity; and finally, to specify our ideas about Britten's expressed humanist and anti-militarist aspirations, which were dictated not so much by the external reasons (the relevance of the topic during the Cold War, the Requiem's being ordered for the opening of the cathedral in Coventry), but by his deep sufferings for the fate of the world and humanity. In general, according to the author, the analysis practically confirms the idea that semiosis – the process of interpreting signs and generating meanings in art (including music) – is unlimited, and can cease only with the termination of the existence of the culture itself.

Key words: requiem mass, W. Owen, anti-war pathos, dramaturgical triplicity, syncretism, intertextual analysis, E. Voynich, parable of Abraham and Isaac, church singing tradition, national genres, rhetorical figures, author's quotations, quasi-quotations, musical art.

Citation: Vybyvanets E.V. The War Requiem by Benjamin Britten in the Light of Intertextual Links, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 436–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446.

References

1. Evdokimova Yu. *Vyacheslav Artyomov – Requiem: al'bom: 2 plast. i 4 stranichnyi buklet* [Vyacheslav Artyomov – Requiem: album: 2 records and a 4-page booklet], Melodiya Publ., Recording of 1889.
2. Dalgat Dzh. The War Requiem by B. Britten, *B. Britten. Voennyye rekviemy: Dlya solistov, smeshan. khora, khora mal'chikov, simf. i kamernogo orkestrorov: Soch. 66: Tekst iz "Zaupokoinoi messy" i iz stikhotvorenii Uilfrida Oue-na* [B. Britten. The War Requiem: For Soloists, Mixed Choir, Boys' Choir, Symphony and Chamber Orchestras: Composition 66: Text from the "Requiem Mass" and from Wilfred Owen's Poems]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, pp. 5–9 (in Russ.).
3. Kovnatskaya L.G. *Benjamin Britten*. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1974, 392 p. (in Russ.).
4. Orlov G. The War Requiem by Britten, *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of the Music Theory and Aesthetics], issue 5. Leningrad, Muzyka Publ., 1967, pp. 65–99 (in Russ.).
5. Petersen N.H. Poetry, Truthfulness, and the "Pity of War": the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten: Essays in Honor of Claus Clüver, January 2009, *Media inter Media*, pp. 143–163. DOI: 10.1163/9789042028432_008.
6. Vasilenko A.A. *Vokal'nye tsikly Bendzhamina Brittena: mir poeticheskikh obrazov i ego muzykal'naya interpretatsiya* [Benjamin Britten's Vocal Cycles: The World of Poetic Images and its Musical Interpretation], cand. art. diss. abstr.: 17.00.02. Moscow, 2012, 28 p.
7. Crilly D. Britten and Owen: An Intertextual reading of the War Requiem, *Phrase and Subject: Studies in Literature and Music*. Oxford, Legenda Publ., 2006, pp. 178–192.
8. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015, 412 p.
9. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie: Strany Zapadnoi Evropy i SShA: Kontseptsii, shkoly, terminy: entsiklopedicheskiy spravochnik* [Modern Foreign Literary Studies: The Countries of Western Europe and the USA: Concepts, Schools, Terms: encyclopedic reference]. Moscow, Intrada Publ., 1996, 317 p.
10. Kristeva Yu. Bakhtin, the Word, Dialogue and Novel, *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Post-structuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 427–457 (in Russ.).
11. Eco U. Notes on the Margins of "The Name of the Rose", *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 1988, no. 10, pp. 88–104 (in Russ.).

12. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000, 703 p.
13. Kandinsky-Rybnikov A.A. *Uchenie o schast'e i avtobiografichnost' v "Povestyakh pokoinogo Ivana Petrovicha Belkina, izdannykh A.P.": Literaturno-kriticheskoe issledovanie* [The Happiness Doctrine and Autobiographical Nature in "The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin, published by A.P.": literary and critical study]. Moscow, MP "Feniks" Publ., 1992, 200 p.
14. Zholkovsky A.K. *Bluzhdayushchie sny: Iz istorii russkogo modernizma* [The Wandering Dreams: From the History of Russian Modernism]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1992, 429 p.
15. Arnold I.V. *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': sbornik statei* [Semantics. Stylistics. Intertextuality: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 1999, 444 p.
16. Eremenko E.G. Intertextuality, Intertext and Main Intertextuality Forms in Literature, *Ural'skii filologicheskii vestnik* [Ural Journal of Philology], 2012, no. 6, pp. 130–140 (in Russ.).
17. Danchenko A.K. The Problem of Definition of Anglo-American Modernism: Phenomenological Scopes and Specific Features, *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Polotsk State University], 2014, no. 7, pp. 132–135 (in Russ.).
18. Bezrukov A.N. *Poetika intertekstual'nosti: uchebnoe posobie* [Poetics of Intertextuality: textbook]. Birska, Birskaia Gosudarstvennaya Sotsial'no-Pedagogicheskaya Akademiya Publ., 2005, 70 p.
19. Klimovitsky A. Wagner's "Leitmotif of Fate" in Tchaikovsky's Fifth Symphony, and Some Intertext Problems, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1998, no. 3–4, book 2, pp. 280–286 (in Russ.).
20. Raku M. The Queen of Spades by the Tchaikovsky Brothers: An Experience of Intertextual Analysis, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1999, no. 2, pp. 9–22 (in Russ.).
21. Aranovsky M.G. *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow, Kompozitor Publ., 1998, 343 p.
22. Dyachkova L.S. Interpretation of a Musical Work in the Context of Culture: On the Issue of Intertextual Relations, *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii, metodologii: Nauchno-prakticheskaya konferentsiya (17–21 noyabrya 1992 g.): sbornik trudov* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History, Methodology: Scientific and Practical Conference (November 17–21, 1992): proceedings], issue 2. Moscow, 1994, pp. 183–191 (in Russ.).
23. Mozheiko M.A. Intertextuality, *Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest Publ., Sovremennyyi Literator Publ., 2001, pp. 421–423 (in Russ.).
24. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, 615 p.
25. Ovodova S.N. Text in the Nonclassical Culture, *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki. Kul'turologiya* [Bulletin of the Polotsk State University. Series E. Pedagogical Sciences. Cultural Studies], 2014, no. 7, pp. 109–113 (in Russ.).
26. Voynich E.L. *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. T. 1* [Selected Works: in 2 volumes. Volume 1]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, 440 p.
27. Prikhodko I. On the Historical Boundaries of the Strict Style, *Teoriya polifonii i metodika ee prepodavaniya Vyp. 1: Obshchie printsipy i normy polifonii strogogo pis'ma: sbornik statei* [The Theory of Polyphony and Methods of its Teaching. Issue 1: General Principles and Norms of Strict Writing Polyphony: collected articles]. St. Petersburg, Politekhnikeskogo Universiteta Publ., 2011, pp. 80–115 (in Russ.).
28. Zakharova O. Musical Rhetoric of the 17th Century and the Works of Heinrich Schütz, *Iz istorii zarubezhnoi muzyki* [From the History of Foreign Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1980, issue 4, pp. 55–81 (in Russ.).
29. Sabinina M.D. *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil': issledovanie* [Shostakovich as a Symphony Composer. Dramaturgy, Aesthetics, Style: research]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, 478 p.