

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**УДК 784.3(740)**

**ББК 85.313(2)**

**Б 37**

**А 66**

**Бегичева О.В.**

*Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры, e-mail: olilog@yandex.ru*

**Андрущак Т.С.**

*Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры, e-mail: corda67@mail.ru*

## **Инфернальный пришелец, герой-любовник или доблестный воин: образ викинга в опусах композиторов-романтиков по балладе Г.У. Лонгфелло «Скелет в доспехах»**

*(Рецензирована)*

### **Аннотация:**

Исследуется портретная характеристика главного персонажа баллады Г. Лонгфелло «Скелет в доспехах», возникающая на пересечении трех сюжетных линий – мистической, любовной и героической. Цель – рассмотреть специфику воплощения трех граней образа в сочинениях композиторов-романтиков конца XIX века используя методы теоретической поэтики и целостного музыковедческого анализа. В задачи работы входит определение способности музыки обогащать смысловые грани образа посредством возможностей своего языка. Также выявляется мифопоэтическая природа образа Викинга, названы источники его происхождения, определяющие предметно-понятийную сторону содержания баллады. Делается вывод о философичности литературного первоисточника, опирающегося на жанрообразующую для баллады ситуацию встречи двух миров, где Викинг и Поэт являются бинарными структурами.

### **Ключевые слова:**

Г. Лонгфелло, Дж. Уайтинг, А. Фут, Р. Боутон, Дж. Хольбрук, «Скелет в доспехах», баллада, романтизм.

**Begicheva O.V.**

*Candidate of Art Criticism, Professor of Department of History and Theory of Music, Volgograd State Institute of Arts and Culture, e-mail: olilog@yandex.ru*

**Andrushchack T.S.**

*Candidate of Art Criticism, Professor of Department of History and Theory of Music, Volgograd State Institute of Arts and Culture, e-mail: corda67@mail.ru*

## Infernal alien, hero-lover or valiant warrior: the image of Viking in the opuses of romantic composers on the ballad of H. W. Longfellow “The Skeleton in Armor”

### Abstract:

The paper explores the portrait characteristic of the main character of the ballad by H.W. Longfellow “The Skeleton in Armor”, arising at the intersection of three storylines - mystical, loving and heroic. The purpose of this publication is to consider the specifics of the implementation of the three facets of the image in the works of romantic composers of the late 19th century using the methods of theoretical poetics and holistic musicological analysis. The objective of the work is to determine the ability of music to enrich the meaning facets of the image through the capabilities of its language. The authors reveal the mythopoetic nature of the Viking image and sources of its origin, which determine the subject-conceptual side of the ballad content. The conclusion is drawn about the philosophicity of the literary source, which relies on the ballad genre-forming situation of the meeting of the two worlds, where Viking and Poet are binary structures.

### Keywords:

H.W. Longfellow, G.E. Whiting, A. Foote, R. Boughton, J. Holbrooke, “The Skeleton in Armour”, Ballad, romanticism.

«Год или два назад на Фолл-Ривер был выкопан скелет, одетый в сломанную и ржавую броню; и мне пришла в голову мысль соединить его с Круглой башней в Ньюпорте, обычно известной до сих пор как Старая ветряная мельница...» [1]. Этими словами американский поэт-романтик Г.У. Лонгфелло разъяснял читателю «происхождение» главного героя своей баллады «Скелет в доспехах». Национальная принадлежность артефакта не была доподлинно установлена ни при жизни Г.У. Лонгфелло, ни позже. Однако поэт, страстно поддерживающий гипотезу о скандинавских экспедициях в Северную Америку, решил увековечить находку в образе бесстрашного викинга, приплывшего из далеких северных широт осваивать новую землю.

Стихотворение было издано в 1842 году и принесло писателю мировую известность. Сквозные образы, темы, мотивы всегда иницируют исследовательский интерес, который еще более усиливается в ситуации забвения популярного литературного опуса, имеющего множество художественных рецепций,

порою не сразу угадываемых в разных «текстах культуры» (термин А. Брудного). Баллада Г. Лонгфелло, безусловно, принадлежит к числу таких произведений. Ее иллюстрировали художники Джон Гилберт – президент Королевского акварельного общества, признанный автор гравюр к сонетам, поэмам У. Шекспира, и Мэри Хэллок Фут, также известная в США как автор новелл.

Мертвое воинство – расхожий образ-символ современного кинематографа, получивший особую популярность после выхода кинотрилогии Питера Джексона «Властелин колец: Возвращение короля» по роману Дж. Р. Р. Толкина (2003). Как представляется, явление скелетов, облаченных в доспехи и дебютировавших на страницах поэмы Г. Лонгфелло, навеяно балладными мотивами.

В конце XIX столетия несколько англоязычных композиторов предложили музыкальное «прочтение» текста Г. Лонгфелло. Так в Америке появились «Рассказ Викинга» (драматическая кантата для трех солистов, хора и оркестра – 1881) Джоржа Элбриджа Уайтинга и «Скелет

в доспехах» (баллада ор. 28 для смешенного хора и оркестра – 1891) Артура Уильяма Фута; а в Англии «Скелет в доспехах» (баллада ор. 2 для смешенного хора и оркестра – 1898) Ратленда Боутона и «Викинг» (симфоническая поэма ор. 32 – 1901) Джозефа Холбрука.

Цель настоящей работы – представить образные грани главного персонажа баллады, выявить приемы его художественного воплощения в музыке. Образ Викинга, явленного читателю как Скелет в доспехах, предстает в совокупности мистической, лирической и brutally-воинственной характеристик, заданных поэтом и творчески осмысленных названными выше композиторами [2]. Принимая во внимание то, что инфернально-мистическая сфера является в романтической балладе доминирующей, анализ текстов начнем с нее.

*В виде инфернального пришельца* главный герой впервые открывается читателю в Прологе, который начинается с типичного для жанра сюжетного хода нарушения границы между реальным и потусторонним мирами. Поэт встречается с «бродячим мертвецом», желающим поведать печальную историю своей жизни. Описание этого сверхъестественного события призвано погрузить читателя в атмосферу ужаса и тревоги, возникающую благодаря сюжетной ситуации вторжения существа из мира инобытия.

«Суггестивная атмосфера сладкого ужаса» [3: 47], как известно, является генеральной интонацией жанра баллады ужаса. Нагнетание страха в поэтическом тексте происходит поэтапно. В самом начале оно рождается из-за отсутствия в сознании реципиента полной ясности происходящего. Балладу открывает неукротимый поток прямой речи, обращенный в бездну неизвестности.

Поэт мастерски создает атмосферу тайны. Рассказ Викинга балансирует между сном и явью: читатель теряется в лабиринтах времени и

пространства: нет ясности, где происходит встреча – в реальности или в затуманенном сознании Поэта, какова цель прихода ожившего мертвеца, есть ли в нем угроза живому человеку. Страх Поэта, его ужас и смятение при встрече грозной фигуры рыцаря-покойника переданы лексическими эмотивами. Эхом в тишине замка разносится вопль охваченного паникой Поэта: «Говори! Говори!». О высокой степени интенсивности эмоционального возбуждения свидетельствует речевой поток, обращенный к мертвецу.

Иррациональный ужас сгущается, когда повествователь описывает жуткий внешний облик пришельца. Он говорит о его «пустой груди», «бесплотных руках», «впалых глазах», из чего становится очевидным, что перед нами – скелет. Поэта пугает поза пришельца, «тянущего костлявые руки», неясность его намерений, навязчивое «преследование». Мертвец молчит, но достаточно указаний на яркие вспышки впалых глазниц, чтобы стала понятна высокая степень возбужденности скелета. Отметим, к слову, что согласно народным поверьям, заглянуть в открытые глаза покойника, означает пересечь границу мира живых, что влечет за собой скорую смерть.

В музыкальных композициях атмосфера мистического страха получила самое разнообразное воплощение. В неповторимых «звуковых тонах» композиторы передают краски сверхъестественного мира.

Холодное дыхание преисподней веет от первых тактов кантаты Р. Боутона. Первая тема, открывающая инструментальное вступление, врывается в пространство реальности словно загробный вихрь. В ее основе – стремительные ломаные фигурации триолей, на гребне которых образуются «завывающие» мотивы восходящего хроматического движения мелодии. Как из мрачных недр небытия, из глубин низкого регистра поднимаются фигурации. Они уплотняются фактурно, растут

в звучности и венчаются резким аккордовым *sforzando* на уменьшенном септаккорде, после чего стремительно обрушиваются вниз цепью параллельных секстаккордов.

Страхом наполнена речь Поэта. Его смятение передано средствами контрастной полифонии: голоса, словно раскоординированные друг с другом, вступают попеременно, контрастируя интонационно. Самый яркий момент – это восклицание «Зачем преследуешь меня?», оно звучит после аккордового *sforzando* на фоне оркестрового паузирования. Эта короткая, в размере двух тактов фраза, начавшись на предельной громкости, стремительно затухает, рисуя высокую степень напряжения парализованного страхом человека.

Ответом на отчаянные вопросы Поэта является тема Викинга. Благодаря октавным унисонам, изложенным крупными длительностями в мрачном басовом регистре, она ассоциируется с тяжелой поступью воина, закованного в латы. Медленное хроматическое сползание темы, построенной на ямбических мотивах, передает мучительную звуковую атмосферу онтологического страдания стонущего призрака. Так в балладе получает воплощение генеральная интонация жанра – *страх и страдание*.

В противоположность Р. Боутону, А. Фут в своей кантате «конспективно» описывает эмоции иррационального ужаса. Обобщенная атмосфера таинственности, а не саспенс – такова главная задача композитора, избравшего для воплощения сочинения Г. Лонгфелло аналогичный жанр, причем с тем же исполнительским составом (смешанный хор, три солиста: сопрано, тенор, баритон и оркестр). Встреча двух миров «увидена» композитором исключительно в загадочно-мистическом «формате». Настороженно, почти шепотом звучит хоровое «Говори!». Лишь короткие динамические волны внутри фраз передают ощущение накатывающего ужаса. Мрачную

завороженность звучанию сообщают средства мажоро-минора.

В симфонической поэме Дж. Холбрука эпизод встречи миров предельно лаконичен: всего несколько тактов предваряют монолог Викинга. Между тем, он весьма выразителен и насыщен всеми атрибутами музыкальной inferнальной фантастики. В этом сочинении для композитора на первом плане находится создание эффекта погружения слушателя в мрачные недра небытия.

Ощущение смещения пространственных координат из области реальности в inferнальную зону возникает благодаря выразительным средствам, устоявшимся в театральной музыке. Тремоло струнных в низком регистре, волны динамических нагнетаний и спадов, педаль медных духовых, поддержанных «раскатами» литавр, призывное скандирование валторн, хроматическое глиссандирование струнных, стонущие мотивы у кларнета и бас-кларнета – весь этот комплекс музыкальных приемов воссоздает реалии жуткого потустороннего мира – дома мертвеца.

*Герой-любовник* – другая грань образа главного персонажа. История романтической любви Викинга к красавице из далекой Северной страны становится центром повествования в рассказе воина. Эта история в балладе Г. Лонгфелло представлена как ряд этапов. Схематично их можно представить следующим образом: герой встречает свою недостижимую мечту, но на пути к счастью стоит социальный барьер; Викинг умыкает невесту, сражаясь с буйством морской стихии и войском отца героини, соединяется с возлюбленной узами брака, однако супружескую пару ждет новое, на этот раз, непреодолимое препятствие – ранняя смерть любимой.

В формах полноты бытия дано переживание счастья единения сердец. Апогеем любви становится материнство возлюбленной, для которой романтический герой строит

башню – символ устремленности своих чувств к небу и солнцу. Эмоция любовного переживания – самая притягательная для романтиков – в музыке раскрывается в бесконечно разнообразных нюансах, особое место среди них занимает чувство высшего восторга.

Однако, после яркой кульминации читателя ждет резкий слом: Викинг обрывает описание счастливых мгновений словами о смерти возлюбленной. Эмоции радости сменяются отчаяньем. О себе герой говорит, как о живом трупе, жаждущем только смерти. Рассмотрим воплощение любовного экстаза и отчаянья в партитурах композиторов-романтиков.

Особой поэтичностью и одновременно мягкой грустью овеян рассказ Викинга в кантате А. Фута. Композитор использует прием ретроспекции. Рассказ о любви звучит как воспоминание, что сообщает высказыванию специфическую интонацию призрачной мечты. Передать ощущение одновременно и полноты счастья, радостной вибрации струн души, мечтательности и глубоко скрытых нот болезненного сожаления о прошлом композитору удается сочетанием ряда выразительных средств.

А. Фут выбирает для этих целей жанр баркаролы в самой показательной для любовных признаний тональности – в *As-dur*. Характерное для жанра мягкое покачивание, песенно-ариозная стилистика, зыбкая мелодико-гармоническая фигурация шестнадцатых передают трепет влюбленных сердец. Пожалуй, среди музыкальных средств самым выразительным элементом является гармония. Обогащая аккордовую вертикаль нонаккордами, композитор показывает и подъем чувств, и опьянение любовью.

Опять же, именно благодаря ладогармоническим средствам в безмятежный рассказ о любви проникают нотки печальной задумчивости и далеких предчувствий. Так, несмотря на экспонирование материала

в мажоре, рядом неотступно соседствует минорность. Она возникает как ладовая перекраска на уровне аккордики (гармоническое зерно эпизода – терцовая цепочка I-VI-IV) и интенсивное отклонение в минорные тональности.

Внезапно возникающая аллюзия на ариозо Германа «Прости, небесное создание...» из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама» вносит дополнительные коннотации, метонимически замещая возлюбленную героя Прекрасной дамой, а земную любовь – небесной [4]. В этом контексте становится понятным, почему текст о смерти красавицы озвучен тем же тематическим материалом, что и рассказ о сладостных минутах счастья. Согласно концепции А. Фута, обретение бессмертия в романтической эсхатологии возможно лишь в любви. Как пишет К.Н. Паранук, «Приведя себя в состояние гармоничного единства и цельности, человек, как любая цельность, по Шеллингу, сам становится причастным к абсолюту» [5: 158].

Иная грань переживаний героя открывается после утраты возлюбленной. Смерть души воина иллюстрируется утратой мелодического начала и концентрацией минора в виде цепочки тональностей: *c-moll – es-moll – fis-moll*.

В сочинении Р. Боутона музыкальный материал, отвечающий за характеристику лирической ипостаси персонажа, представлен разнообразнее. Две темы фиксируют грани чувств героя. Первая – задушевная, проникновенная, с пронзительной нотой скрытой грусти. Вторая – утонченно-трепетная, вдохновенная и хрупкая, как мечта. На протяжении сочинения темы неоднократно появляются, фиксируя новые оттенки любовных переживаний. Так, в инструментальном эпизоде, соответствующем признаниям героя преданности роду Хильдебрантов темы звучат *tutti* страстно и гимнично. В хоровом эпизоде *a capella* вторая тема олицетворяет свершившееся

счастье, сопровождая текст, в котором герой говорит о построенной башне. Наконец, высшую степень гармонии и полноты бытия символизирует слияние тем, их интонационное объединение.

Для эпизодов, фиксирующих переживание любви в драматической кантате Дж. Уайтинга, композитором найдены необычные тембровые решения. Так, сцена № 5, описывающая зарождение и рост чувств Викинга, поручена сопрано, что сообщает высказыванию героя особую проникновенность. Рассказ о безмятежных днях на новой земле уже поручен тенору. О башне, построенной героем для своей красавицы, говорится в пасторальных тонах: нежные переливы гобоев, «поющих» дуэтом в терцию, *G-dur*, ритм сицилианы – таков набор музыкальных средств, рисующих кульминацию во взаимоотношениях и пик счастья влюбленных.

Как *доблестный воин*, явленный через свою героическую ипостась, Викинг предстает в самом начале баллады, и эта линия сквозным образом проходит через все кульминационные точки сочинения Г. Лонгфелло. Из рассказа героя читатель узнает, что он родился и вырос «далеко на северной земле, / у берегов дикой Балтики» и вел жизнь, соответствующую устоявшимся нормам своего общества. Его мир – это мир дерзких, свирепых нормандских воинов с их варварскими нравами. Герой пиратствует, проявляя жестокость, губит невинные души, не жалея пролитой крови. Пираты, молодецкие игры – его постоянный досуг [6]. Но однажды герой преступает законы общества: тайно обручается с возлюбленной и похищает ее.

Викинга, презревшего обычаи, ждет отлучение от героического статуса воина, что соответствует его ритуальной смерти. Этот поворот судьбы в реальной жизни героя имеет ключевое значение для его посмертной судьбы. Как известно,

скандинавами смерть от меча противника мыслилась как неперемное условие перехода в мир славы, которая, как пишет А.Я. Гуревич, считалась главной ценностью в героической этике [7: 26].

Позор и бесславие ждали того, кто расстался с жизнью не на поле брани: дорога в божественные чертоги, в братские объятия воинов Одина была для них закрыта. Вальхалла – мир вечного боя и вечной славы после нарушения запрета стала для Викинга недоступна. Невоспетый в подвигах герой обречен на вечные муки скитания среди живых, о чем он и сообщает Поэту, умоляя поведать миру историю своей жизни.

Однако в контексте мифа, повествующего о жизни скандинавского бога Одина, конец рассказа Викинга предстает в иной перспективе. В балладе обращает на себя внимание описание смерти героя: он облачается в доспехи и падает на свое копьё. Этим шагом он возвращает себе статус воина [8]. Далее читатель понимает, что освобожденная от земных оков душа Викинга воссоединяется с небесным воинством, так как его душа пьет из небесной чаши, т.е. пирует вместе со своею дружиной. Связь с кланом, некогда нарушенная, восстанавливается.

В музыке отмеченные нами сюжетно-смысловые тонкости, к сожалению, не находят проявления. Анализ сочинений показал, что для композиторов оказалось привлекательным изображение исключительно героико-одической характеристики Викинга. Важным представляется то, что данная сфера, воплощенная посредством жанрового начала, в опусах способна ярко контрастировать и мистическому ужасу, и лирической взволнованности, и порожденному конфликтными ситуациями драматизму.

Эпично представляет викингов А. Фут. С выражением героического начала в сочинении связаны три темы. В его кантате обобщенной

характеристикой Викинга – сурового, мужественного воина – становится инструментальный лейтмотив, открывающий произведение. Побогатырски мощно звучит унисон оркестрового *tutti*. Лапидарная минорная тема, в основе которой лежат трихордовые попевки, завершается громогласным аккордовым *sforzando*. Вспомогательное движение к первой ступени с захватом седьмой натуральной, сообщает ее звучанию архаический колорит.

Тему воинской доблести, вторую из названных выше, характеризует мажор, упругая чеканная ритмика, четкие аккордовые вертикали хоровых партий, дублированные оркестром, движение мелодической линии по звукам аккордов. Завершает сочинение тема, звучащая как гимн бессмертному небесному воинскому братству, как ода во славу бесстрашных скандинавских воинов.

В кантате Р. Боутона концентрацией героического начала является инструментальная тема в жанре полонеза с его характерной ритмоформулой, отмеченной острыми пунктирами. Величественно-церемониальная и одновременно горделиво-воинственная она трижды заявляет о себе в сочинении: во время рассказа о пиратских застольях, в сцене княжеского приема и в завершении кантаты, восходя к образу небесного пира. В последнем проведении тема претерпевает изменения, связанные с усилением панегирически-экспрессивного начала: уплотняется фактура, усиливается динамика, подчеркивается мажорное начало посредством чередования дизизных тональностей *Gis-dur* и *H-dur*. Многократное повторение начальной трихордовой интонации темы, венчающей повествование, звучит подобно колокольному перезвону.

Много общего в воплощении героического начала с предыдущими примерами находим в драматической кантате Дж. Уайтена.

Тот же энергичный, приподнято-воодушевленный тонус, те же ликующие, размашистые интонации, та же сверкающая медь оркестровых красок.

Итак, образная система баллады Г. Лонгфелло, построенная на пересечении трех смысловых линий, связанных с образом главного героя, представляет собой уникальное единство инфернально-мистической, любовно-лирической и героико-мистической страт. Первая и третья в сочетании со второй способны репрезентировать балладный жанр самостоятельно, поскольку соответствует двум его типологическим разновидностям – балладе ужаса и национально-исторической балладе. Для первой характерно сочетание инфернально-мистической и любовно-лирической сфер, для второй, соответственно – героико-мистической и любовно-лирической. Каждый из композиторов имел возможность усилить то или иное начало балладного жанра, однако, удивительная гармония текста первоисточника, концептуальность образа Викинга в художественном решении поэта наложили отпечаток на музыкальное «прочтение» баллады.

Широкий мифопоэтический контекст, глубокая философичность литературного текста, за которым отчетливо прорисовывается главная балладная идея встречи двух миров, встречи, в которой Викинг и Поэт являются бинарными структурами, существующими одновременно и в пространстве смерти (невоспето-го подвига) и пространстве жизни (певца-поэта), в музыкальном искусстве привели к новаторским жанровым решениям, объединив возможности драматического слова (хора и солистов) и инструментальной драматургии оркестра. Кроме того, эмоциональная выразительность музыкальной интонации усилила яркость образных решений, сообщив тексту Г. Лонгфелло стереоскопическое «звучание».

### Примечания:

1. Слова Г. Лонгфелло цит. по изд., в Предисловии которого отсутствует нумерация страниц. См.: Henry Wadsworth Longfellow. *Skeleton in Armor*. Boston: James R. Osgood & Co., 1877. 108 p.

2. Лонгфелло Г. Избранное / сост. Д.М. Горфинкель; пер. с англ. под ред. Вс.А. Рождественского, Б.Б. Томашевского; вступит. ст. и примеч. Б.Б. Томашевского. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 688 с.

3. Шумахер А.Е. Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 170 с.

4. Нелишним будет напомнить, что баллада А. Фута написана через год после премьеры «Пиковой дамы» П. Чайковского, имевшей успех за пределами России.

5. Паранук К.Н. Трансцендентные герои в образной системе романа адыгейского писателя Н. Куека «Вино мертвых» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. Майкоп, 2014. Вып. 1. С. 155-160.

6. Отметим, что в балладе Г. Лонгфелло трижды представлены сцены пирующих воинов. Первый раз Викинг красочно описывает пиратское застолье своей дружины. Второй раз на фоне пышного княжеского приема Хильдебранда герой просит руки его дочери. Венчает рассказ образ пира небесного.

7. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М.: Наука, 1979. 205 с.

8. Разъяснению ситуации служат древние поверья скандинавов. Смерть от удара копьем, нанесенного самому себе, соответствовала магическому культовому акту принесения жертвы Одину. Как повествуют саги, верховный бог повелел ударить себя копьем, чтобы уподобиться погибшим в сражениях героям, души которых принадлежат ему. Именно так принял смерть Викинг, воссоединившись с доблестным воинством Одина.

### References:

1. The words of H. Longfellow are quoted according to the ed., in the Preface of which there is no pagination. See: Henry Wadsworth Longfellow. *Skeleton in Armor*. Boston: James R. Osgood & Co., 1877. 108 pp.

2. Longfellow H. *Selected Works* / comp. by D.M. Gorfinkel; transl. from English under the editorship of Vs.A. Rozhdestvensky, B.B. Tomashevsky; introd. art. and notes by B.B. Tomashevsky. M.: State Publishing house of Fiction, 1958. 688 pp.

3. Schumacher A.E. *Russian literary ballad of the late 18th – early 19th centuries: plot and motif repertoire and genre boundaries: Diss. for the Cand. of Philol. degree*. Novosibirsk, 2015. 170 pp.

4. It will be useful to recall that the ballad of A. Foote was written a year after the premiere of *The Queen of Spades* P. Tchaikovsky, which was successful outside of Russia.

5. Parasuk K.N. Transcendental heroes in the image system of the novel “Wine of the Dead” of the Adyghe writer N. Kuyek // *Bulletin of the Adyghe State University*. Ser. 2: Philology and the Arts. Maikop, 2014. Iss. 1, P. 155-160.

6. Let's note that in the ballad by H. Longfellow three scenes of feasting warriors are presented. The first time the Viking colorfully describes the pirate feast of his squad. For the second time, against the background of the magnificent princely reception of Hildebrand, the hero asks for the hand of his daughter. The story is crowned by the image of the feast of heaven.

7. Gurevich A.Ya. “Edda” and the saga. M.: Nauka, 1979. 205 pp.

8. The ancient beliefs of the Scandinavians clarify the situation. Death from a spear strike inflicted on himself corresponded to the magical cult act of sacrificing to Odin. According to the sagas, the supreme god commanded to strike himself with a spear in order to become like heroes who died in battles and whose souls belonged to him. That is how the Viking accepted death, reunited with the valiant army of Odin.