



О. В. ШУЛИКОВА

*Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского*

УДК  
781.65.087.61

ПРЕТВОРЕНИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО  
ЗАГОВОРНОГО УНИВЕРСУМА В ВОКАЛЬНОМ  
ЦИКЛЕ МАРГАРИТЫ КЕСАРЕВОЙ «УРАЛЬСКИЕ НАГОВОРЫ»

**М**аргарита Александровна Кесарева (р. 1936) — уральский композитор, член Союза композиторов России. Окончила Уральскую консерваторию (1962) по классу В. Н. Трамбицкого. В настоящее время профессор кафедры композиции УГК. Для творчества Кесаревой характерны глубинные связи с фольклорными истоками, опора на архаические ритуалы и жанры, связанные с древней словесной магией. В основу многих сочинений Кесаревой положены тексты заговоров. Таковы вокальные циклы «Уральские наговоры», «Уральские заклички», «Наговорная легенда», «Сказ», хоровые произведения «Зелен чад», «Папора — ночь кладонскательства», «Тихая рыбалка», «Пустая охота», пьеса для ансамбля духовых «В жанре заклинаний», фортепианная поэма «Булатов камень». Все эти опусы связаны общей атмосферой чародейства, желанием почувствовать и воплотить магическую силу заклинательного слова. Маргарита Кесарева постигала заговорную поэзию от непосредственных её носительниц — знахарок Л. П. Корминой (р. 1886, п. Уктус Свердловской обл.) и В. С. Севрюгиной (р. 1906, д. Шайдуриха Невьянского района Свердловской обл.), краеведа Г. Н. Колотушкиной (п. Филатово Сухоложского района Свердловской области) — и смогла убедиться, что «заговор принадлежит к тому роду текстов, который характеризуется живым и наиболее действенным видом слова» [19, с. 3].

В настоящей статье рассматриваются приёмы воплощения мифологических основ заговора в творчестве М. Кесаревой на материале вокального цикла для драматического сопрано и фортепиано «Уральские наговоры» (1982). Выбор этого жанра в качестве одной из основ её музыки не случаен: с 70-х годов XX века фольклорным первоисточником большинства сочинений композитора становится именно жанр заговора. Для реше-

ния поставленной задачи автор статьи опирается на результаты исследований отечественных лингвистов, этнографов и фольклористов В. Топорова, И. Чернова, С. Шиндина, А. Головачёвой, В. Харитоновой, посвящённых проблематике заговора как жанра и заговорно-заклинательного акта как магического действия. Учтены также работы музыковедов Т. Калужниковой и О. Халецкой, наметивших базовые установки в анализе мифопоэтических явлений в музыке Кесаревой.

Правомерность избранного подхода оправдана глубинными связями, объединяющими миф и музыку, с одной стороны, заговор и миф — с другой. «Заговор и миф объединяются прежде всего присутствием в них общей логики, предполагающей общую им стратегию поведения. <...> Заговоры могут рассматриваться как важнейший источник для реконструкции основоположных координат мифопоэтического мира» [18, с. 450–451]. В свою очередь, «музыка и мифология вызывают в слушателях работу общечеловеческих ментальных структур. <...> Музыка показывает индивиду его физиологическую укоренённость, мифология делает то же самое с укоренённостью социальной. Одна берёт нас за нутро, а другая, если можно так выразиться, за групповое начало. Чтобы достичь этого, обе они используют свои необычайно тонкие культурные механизмы, каковыми являются музыкальные инструменты и мифологические схемы» [13, с. 34–35].

ЗАГОВОР: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЖАНРА

«Заговоры — особые тексты формульного характера, которым приписывалась магическая си-

ла, способная вызвать желаемое состояние», — гласит одно из многочисленных определений этого понятия [18, с. 450]. Заговорная традиция имеет историю протяжённостью в несколько тысяч лет и находит подтверждение своего существования в древнеегипетских, шумерских, ассиро-вавилонских, ведических текстах. Первые краткие свидетельства о применении заговоров в Древней Руси появляются в летописных известиях от конца X века [16, с. 90].

Заговорно-заклинательный поэтический фонд представлен в отечественной фольклористике обширным корпусом текстов, демонстрирующим различные поэтические формы. Исследователь заговорной традиции В. Харитонов подразделяет данный корпус текстов на четыре группы, отмечая при этом, что в фольклорном бытовании они находятся во взаимосвязи. Это *заклинательные паремии* — однофразовые тексты, отличающиеся синтаксической простотой и представляющие собой проклятия, просьбы, благопожелания, словесные обереги и т.п.; *заговорно-заклинательные формулы*, имеющие несколько более сложную синтаксическую структуру и основанные на сопоставлении и уподоблении; *заклинательные приговоры*, основанные либо на объединении паремий и формул в общий текст в едином акте заклинания, либо на усложнении паремии или формулы за счёт фразовой и синтаксической многочленности текста; *собственно заговорные тексты* — образования со сложной структурой, стремящиеся к наличию сюжетной ситуации [20, с. 7–12].

Существует и иная точка зрения на дифференциацию заговорной поэзии. К примеру, филолог И. Чернов выделяет в ней два блока: заговоры, то есть «тексты, организованные по принципу параллелизма» [21, с. 159], и заклинания — тексты, такой организации не имеющие. Добавим к этому, что заговор находится в тесной связи с ритуалом, его акциональный компонент достаточно подробно разработан и находит более или менее полное отражение в компоненте вербальном. Заклинание же — «словесная формула, имевшая ... магическую силу и служившая для достижения какой-либо цели» [4, с. 304] — основано на магии слова в чистом виде.

Попытаемся суммировать сущностные особенности жанра заговора:

— заговор ориентирован на отклоняющуюся от нормы и потому не знающую других способов решения жизненную ситуацию;

— заговор утилитарен и прагматичен, он «имеет дело лишь с тем, что возможно» [19, с. 11];

— заговор, относясь по ряду характеристик к явлениям и фольклорным, и ритуальным, нарушает их основной признак — коллективность бытования и применения, он индивидуален, неофициален, интимен;

— необходимым для жанра является присутствие особых словесных формул, которые обеспечивают действенность слова;

— традиционный заговор основан на принципе параллелизма, «характеризуется развёрнутыми сравнениями» [14, с. 135];

— заговоры относятся к типу фольклорных жанров со строго фиксированной структурой: «Ни в одном виде народной словесности не господствует в таких размерах шаблон, как в заговорах» [21, с. 159]. В структуре заговора выделяют молитвенное вступление, зачин, ядро, включающее эпическую и императивную части, закрепку и «заминивание». Если ядро является «основным композиционным элементом заговора, его доминантой», то остальные элементы структуры могут быть факультативными [21, с. 168].

Вместе с тем при наличии устойчивых и легко распознаваемых черт, заговор обладает не только собственной логикой, но и определённой парадоксальностью: «Заговор не сливается полностью ни с ритуалом-делом, оперирующим непрерывным, ни с мифом-словом, исходящим из дискретного. <...> Заговор пытается удержать преимущества, которые есть порознь и у ритуала, и у мифа. В этом смысле одна из самых характерных особенностей заговора заключается в том, что он может работать в двух режимах одновременно (в пределах одного и того же текста). Именно поэтому в заговоре слышится и «отчаянно высокая струна», свойственная ритуалу (по Леви-Стросу) и апеллирующая к чувству и даже к подсознательному, и «правильные» логизирующе-упорядочивающие ритмы, перерабатывающие непрерывное в дискретное, хаотическое в организованное и «космологизированное», сложное в простое, иррациональное в умпостижимое, невыразимое в вербализуемое» [19, с. 6].

Заговор традиционно считается жанром устного поэтического творчества, отсюда и другие его названия — «наговор», «шептанье». «Их исполнение в нужный момент заключается в том, что текст надо «читать» (произносить) трижды, обычно шёпотом, почти про себя, отнюдь не обязательно проговаривая слова так, чтобы их слышал большой и тем более кто-то из присутствовавших», — так характеризует исследователь традиционный заговорно-заклинательный акт на русском Севере

[17, с. 54]. Нет никаких свидетельств о том, что заговор когда-либо пелся, и лишь косвенные признаки указывают на его возможную связь с музыкой. В первую очередь это ритмическая организация заговорных формул, в частности, «синтаксическая соразмерность частей, созвучия окончаний частей» [1, с. 33]. Второй момент, говорящий о единой историко-генетической основе заговора и обрядово-заклинательных песен, — это обращение к одним и тем же стихиям и явлениям природы: заре, ветру, огню, месяцу, животным и т.д. Некоторые национальные фольклорные системы сохранили более конкретные указания на связь заговорной поэзии и музыки. Например, в Латвии большинство заговоров «бытовало в форме ритмического текста, соблюдая метрику народной песни — дайны» [15, с. 60]; в Ирландии у средневековых сказителей-филидов существовал особый жанр песен-проклятий, «имеющий своей целью гибель короля или лишение его трона» [14, с. 132].

Вероятнее всего, заговор, основанный на вере в магическую силу слова, если и имел музыкальную составляющую, то в виде речитации. Во всяком случае, эстонский композитор Вельо Тормис, в некоторых своих сочинениях обратившийся к жанрам заговора и заклинания, трактует их именно так: «Огромный динамический эффект монотонного заклинания, где использован ритмизованный говор с остинатными группами в разных партиях, чередованием соло и тутти, достигается в песне «Заклинание огня». <...> В «Заклинании гадюки» используется ритмизованный говор, сопровождаемый своеобразным эффектом — свистом-шипением всего хора» [3, с. 89, 107].

#### «МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИФЕМЫ» В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ М. КЕСАРЕВОЙ «УРАЛЬСКИЕ НАГОВОРЫ»

Исследуя творчество Маргариты Кесаревой, особенно ту его часть, что обращена к сфере магии и ритуала, екатеринбургские музыковеды Т. Калужникова и О. Халецкая выдвинули и обосновали идею о мифопоэтической основе сочинений уральского композитора. Ключевым признаком творчества Кесаревой ими назван «диалог мифа и музыки» [9; 10; 11]. Основу подобного диалога составляют, по их мнению, характерные для разных сочинений автора «музыкальные мифемы».

Мысль о родстве мифа и музыки, наличии между ними глубинных связей была высказана и развита в работах К. Леви-Строса. Многие учёные впоследствии неоднократно возвращались

к этой проблеме. «Музыкальная мифема — это модель группы семантически и стилистически родственных друг другу тематических образований, воплощающих акустическими средствами определённый мифологический символ. ... В каждой музыкальной мифеме осуществляется перевод символического смысла на язык музыки» [11, с. 80]. Исследователями творчества Кесаревой выявлены музыкальные мифемы «чашобин», «ночи», «медиума», «огня», «дивного звона». Поскольку подобные «музыкальные мифемы» переходят из одного произведения композитора в другое, сохраняя свою семантику, представляется возможным интерпретировать их в её творчестве как «мигрирующие интонационные формулы» (термин Л. Шаймухаметовой: [22, с. 15]).

«Выверенность формы, красота русского слова, драматизм содержания», — вот чем покорили М. Кесареву любовные наговоры, претворяемые в рассматриваемом сочинении [12, с. 8]. Путь композитора к созданию вокального цикла начался с «концертного» чтения заговорных текстов на творческих встречах со слушателями, концертах, пленумах композиторов Урала. «Низкий голос звучит сильно, красиво, с той истовостью, которую не приобретают, а изначально несут в себе», — таково впечатление слушателя от этого чтения [9, с. 8]. Как отмечает М. Кесарева, среди комплекса известных ей заговоров она выбирала наиболее значимые, эстетически ценные примеры, старалась подчеркнуть эмоциональность текста. Будучи нарушением фольклорной традиции интимности бытования заговорной поэзии, чтение заговоров со сцены подчеркнуло их ритуальность, «отчаянно высокую струну» священнодействия. Из драматически выразительного произнесения, патетической речевой интонации, ёмких и содержательных пауз, восклицаний и родилась вокальная партия трёх частей цикла, распевшая заговорные тексты.

Цикл «Уральские наговоры» состоит из трёх частей, воссоздающих этапы становления любовного чувства. Из всего многообразия заговоров композитором выбран именно любовный заговор — эмоционально яркий и драматичный, обладающий обширным списком сравнений. Первая часть цикла — «Дуйте, ветры, подуйте» — по тексту является типичной любовной «присушкой», подобные примеры можно найти в известном сборнике «Великорусские заклинания», составленном в 1869 году Л. Майковым [5] (см., например, заговоры 2, 3, 14). В этой части начинает складываться история любви Евдокии и её жениха Елисея. Вто-

рая часть — «Как это медведь» — основана на «заговоре-остуде», цель которого — отвадить «разлучницу Наталью» от Елисея. Завершается цикл катарсически — заклинанием «Вольху-Молодяку», где невеста молит о счастье, «любви да совете на всю жизнь и на весь век» с любимым Елисеем. Текст заключительной части не содержит характерного для заговора принципа параллелизма, почему и отнесён нами к заклинаниям.

Обратимся к характеристике семантических основ и композиции данных заговоров. Наиболее повествователен, «эпичен» заговор, лежащий в основе первой части. Он содержит все основные композиционные элементы любовного заговора. Таковы:

1. *Зачин* «Встану я, Евдокия, поутру благословясь», указывающий на время произнесения (утро), говорящий о движении к сакральному *пространству* (чистому полю, «трём дорогам, трём росстаням») и о нахождении в нём *посредников*, выполняющих волю произносящего заговор («трёх вихрей, ветров буйных»). Согласно классификации И. Чернова, зачин, связанный с мотивом движения, перемещения субъекта в пространстве, называется динамическим и выводит к заговору-просьбе.

2. *Ядро*, включающее в себя просьбу Евдокии и так называемые «инструкции» о желаемом поведении «друга милого Елисея». В данном заговоре оно содержит элементы диалога с «ветрами буйными» (где ответы ветров редуцированы).

3. *Закрепка* «Будьте, мои слова, крепки-лепки», инициирующая силу заговора.

4. *Молитвенное заключение* («зааминивание»).

Вторая часть «Как это медведь» более кратка по тексту. Данный «заговор-остуда», читаемый на медвежье сало, состоит только из *ядра*, организованного по принципу параллелизма (тип связи «как ..., так»), краткой *закрепки* «Век повеки, отныне довеки» и «*зааминивания*». Подобная краткость здесь понятна: ею переданы решимость исполнительницы заговора и ненависть к разлучнице.

Третья часть «Вольху-молодяку», как говорилось выше, является скорее заклинанием, чем заговором. *Зачин* повествует о движении к иному, нежели в первой части, сакральному пространству («тёплые воды, гнилые колоды», океан-море) и о надежде на встречу с иным посредником, загадочным «Вольху-Молодяку». *Ядро* представляет собой обращение к ещё одному чудесному посреднику — «шукке-мерлуге с золотой кожурой» — и просьбу о счастье с Елисеем. В *молитвен-*

*ном заключении* христианское «аминь» соседствует с произнесённым шёпотом «Вольху-Молодяку».

Присутствующие в словесном плане рассматриваемого сочинения координаты мифопоэтического универсума и мифологические символы воплощаются в ряде музыкальных мифем. Рассмотрим основные *музыкальные мифемы цикла* в их связях с *мифологическими кодами* (асpekтами плана содержания — пространственным, временным, персонажным, акциональным) используемых композитором заговорных текстов.

*Пространственный*. Если представить каждую из частей с точки зрения мифопоэтической топоники, то мы найдём в них «конкретные объекты, символизирующие наивысшую сакральную ценность и кодирующие устойчивые ландшафтные зоны заговорного пространства (поле, лес, океан) как месторасположение центра универсума» [23, с. 112]. Образы «чистого поля, широкого раздолья», «тёмного леса» и «океан-моря» входят в систему концептов-символов, определяемую как модель мира, в которой «предметам и действиям присваиваются неотчуждаемые свойства» [6, с. 207] и которая характерна для паремиологических текстов, в том числе и для заговора. «Чистое поле» ассоциируется со средним — человеческим — ярусом мироздания; лес, где «ревёт и дерёт» медведь, а также «тёплые воды, гнилые колоды», «океан-море» — с нижним, «иным», потусторонним миром. «Чистое поле — чаще всего — сфера действия положительного персонажа, с водой же связаны, по большей части, нечистые силы» [21, с. 161].

Пространственный код как один из наиболее значимых символических планов заговорной поэтической мифологии в музыке Кесаревой воплощается главным образом средствами фортепианной партии. Музыкальная характеристика сакрального пространства первой части — «чистого поля», центром которого становятся «три дороги, три ростани», — появляется в первых тактах вступления. На протяжении вступления данное тематическое образование звучит трижды (число проведений определяется сакральным числом «три», заданным в тексте). Последовательное появление мотивов в трёх различных регистрах придаёт этой теме ощущение пространственности. Пустота и гулкость пространства создаются наложением квинт. Печально звучат нисходящие септимы, напоминая вскрики-закликанья (пример № 1). Идентификация данной темы с локусом состоится позже, в т. 25–26, когда на её фоне в вокальной партии прозвучат слова «на три дороги, на три ростани». Следует

отметить, что музыкальная мифема «чистого поля» будет использована затем М. Кесаревой в фортепианной поэме «Булатов камень» именно как воплощение образа сакрального пространства, центром которого является мифопоэтический символ мировой горы — Булатов камень.

Пример № 1 М. Кесарева.  
«Уральские наговоры», I ч.  
[Не спеша]



Если образ «чистого поля» овеян печалью, то концепт-символ, определяющий локус второй части — лес с «пеньями и кореньями», — воспринимается как мрачный, зловещий, исполненный угрозы. Он репрезентируется через остро звучащие в высоком регистре акцентированные кварто-секундовые аккорды (пример № 2).

Пример № 2 М. Кесарева.  
Уральские наговоры, II ч.  
[В умеренном темпе, тяжеловато]



Кроме того, в партию вступления ко второй части включена музыкальная мифема «чащобин», возникшая в более ранних сочинениях Кесаревой — «Наговорной легенде» для голоса и фортепиано и хоровой поэме «Зелен чад», также связанных с жанром заговора. «В качестве её тематического ядра выступают ритмически аморфные, «скользящие» по полутонам диссонантные звуко-сочетания», — пишут Т. Калужникова и О. Халецкая [11, с. 81] (примеры № 3, 4).

Пример № 3 М. Кесарева.  
«Наговорная легенда».  
«Как это медведь»  
[В умеренном темпе, тяжеловато]



Пример № 4 М. Кесарева.  
Хоровая поэма «Зелен чад»

СВОБОДНО

С тоской

Soprano *p* Во - ча - шо - би - нах, во - ча - шо - би - нах, да

Alto *p*

Tenor *p* у...

Bass *p*

Завершается действие цикла в третьей части на берегу «океан-морья». При этом в тексте упоминается, что путь к нему лежит через «тёплые воды, гнилые колоды» — топонимы «нижнего» мира. В то время как в вокальной партии распеваются эти слова, фортепиано сопровождает их монотонной, вращающейся вокруг звука *E*, попевкой басового голоса. Данная музыкальная мифема проявит себя не только в локативной характеристике, но и в персонажном аспекте цикла, о чём будет сказано далее. Последний названный в тексте «Уральских наговоров» локус — «океан-море» — не наделён никакими словесными характеристиками, что предоставило автору свободу выбора. Способом перевода данной мифемы в сферу музыкальной семантики у Кесаревой становится звукоизобразительность — «воспроизведение музыкальными средствами отдельных поддающихся визуализации значений магического слова» [11, с. 62]. «Океан-море» в «Уральских наговорах» таинственно мерцает в звучании высокого регистра рояля; это мир звукоосозерцания. Это и светлый очистительный мир покоя, поскольку данная музыкальная мифема будет сопровождать просьбы Евдокии о счастье, любви да совете с Елисеем. То, что излечение Евдокии от терзающей её душу ревности и горя происходит на берегу «океан-морья», объясняется заговорной и — шире — культовой традицией: «Культовое значение воды как очистительной и оплодотворяющей силы было ... расширено, трансформировано и сведено народным сознанием к представлению об излечении от всех бед и несчастий. На этом последнем свойстве воды основаны и многие народные заговоры. Вода смывает прошлое, даёт забвение, излечивает от тоски и горя, от испуга и болезни, даёт красоту и здоровье» [7, с. 62].

*Временной.* В систему координат мифопоэтического универсума данных заговоров входят и временные точки — утренняя заря («Дуйте, ветры») и полнолуние («Вольху-Молодяку»). Вместе с пространственным этот код образует в цикле особый сакральный хронотоп, противопоставленный сфере профанного. Но, хотя в других произведениях М. Кесаревой (в частности, хоровой фреске «Папора — ночь кладонискательства») Т. Калужниковой и О. Халецкой была выявлена музыкальная мифема «ночи» как одно из воплощений темпорального кода, в «Уральских наговорах» нет никаких тематических образований, которые могли бы претендовать на роль музыкальной мифемы времени.

*Персонажный.* Персонажным воплощением профанного мира в текстах заговоров является сам субъект, произносящий заговор (в данной ситуации заказчик заговора совпадает с его исполнителем), — Евдокия с её надеждой на счастье, с гневом и ревностью к «Елисашке», со страстным желанием чуда. Чувства, которыми руководствуется Евдокия, вполне понятны и легко переводимы на язык музыки.

Евдокия наделена константной характеристикой. В вокальной партии первой части на словах «к его голубке Евдокии» и, далее — «к его невесте Евдокии» — звучит печальный лирический мотив, опирающийся на выразительный секстовый ход в *cis moll*. А вот характеристика Елисея меняется в зависимости от отношения к нему героини. «Друг милый», упоминаемый в первой части цикла, во второй превращается в гневно выкрикнутое: «Елисашка», — отличающееся острой восходящей интонацией малой ноты. В третьей же части фраза «с моим любимым Елисеем» отмечена мелодической широтой распева, поднимающегося до  $h^2$  и словно истаявающего в нежном звучании голоса. Характеристика такого персонажа как «разлучница Наталья» во второй части основана на музыкальной мифеме «чащобин». По воле автора Наталья для героини цикла — такой же символ тёмного, хаотичного «чужого» мира, как и лес с блуждающим в нём ревушим медведем.

Помимо героев «любовного треугольника» — Евдокии, Елисея и Натальи, рассматриваемый код представлен также одушевлёнными мифологическими образами «тоски-тоскующей, сухоты-сухотушей» (в первой части), горя и ненависти (в третьей части). Образы «тоски-тоскующей» и «сухоты-сухотушей» должны вызвать у объекта заговора желаемое состояние: «чтобы он горевал-тужил, да плакал-рыдал» и т.п. В данном слу-

чае в текст заговора включена многочленная заклиная формула, основанная на накоплении повторов. «Использование повторов, перечислений, созвучий, имеет целью тотальное воздействие на объект заклинания, это как бы путь от части к целому, воссоздание в тексте всей сферы воздействия — будь это человек, его тело, душа, поступки или болезни, силы природы или весь мир» [6, с. 201]. В музыкальном тексте первой части вокальные характеристики и самих этих персонажей, и реализуемых ими предикатов также основываются на многократном повторе (точном или вариантном) одного мотива.

Одушевлёнными мифологическими образами-персонажами третьей части являются «горе и ненависть» Евдокии, которые должна «заллизать-загрызть» чудесная щука. Здесь интересно то, что испытываемые Евдокией чувства ассоциируются в контексте заговорной традиции с болезнью: именно её обычно «загрызает» «щука-мерлуга», «рыба-усач», «рыба с золотой кожурой». Не удивительно поэтому, что звучащая в вокальной партии на словах «моё горе, мою ненависть» попевка является вариантом музыкальной мифемы «тёплых вод», возникающей ранее в партии фортепиано. Болезненно переживаемое героиней чувство и «гнилые колоды» иного — сакрального — пространства соотнесены и в заговорном универсуме, и в его музыкальном воплощении.

К персонажному мифологическому коду заговорного текста относятся и воссозданные музыкой М. Кесаревой образы чудесных посредников, иных для каждого яруса заговорного универсума. Тема «трёх вихрей, ветров буйных» является в партии фортепиано продолжением характеристики «чиста поля», что вполне объяснимо с точки зрения заговорной топономастики: именно в чистом поле ветры буйные подхватывают «тоску тоскующую», «сухоту сухотушую» и уносят их «другу милому Елисею». Тем не менее, оттолкнувшись от общего интонационного источника, музыкальная мифема «трёх вихрей» обретает и собственную звукоизобразительную ипостась: нисходящий хроматический «пассаж-завывание». Кроме того, «ветры буйные» получают в партии фортепиано и собственную речь, поскольку соло фортепиано заменяет ожидаемые в диалогическом разделе заговорного ядра, но редуцированные в тексте реплики ветров. Таким образом, музыкальная мифема посредника в первой части цикла складывается из характеристики его как чудесной силы, населяющей данное пространство, и из свойственного только ему звукоизобразительного элемента.

Во второй части таким посредником оказывается медведь. Музыкальная мифема медведя, жанровым источником которой является пляс, передаёт ярость и вместе с тем неуклюжее топтание медведя, который «ревёт, дерёт и ненавидит» скотину и людей. Для неё характерны угловатость, метрическая изменчивость. «Раскачивающиеся» мотивы баса охватывают всё больший диапазон (до децимы), зримо передавая картину хаоса, возникающего вокруг медведя.

В заключительной части цикла ни один из посредников («Вольху-Молодяку» и «щука-мерлуга») не получает самостоятельной музыкальной характеристики. Речитатив-заклинание, в котором звучит обращение к чудесной щуке «с двенадцатью зубами, тринадцатым языком», накладывается на сегменты мотивов «океан-моря», что позволяет трактовать образ посредника лишь как порождение этой водной среды.

Акциональный код заговоров получает воплощение в речитативной вокальной партии «Уральских наговоров». Наиболее выпукло он представлен в первой части цикла. Перемещение персонажа из «домашнего» пространства в сакральное («из дверей в двери, из ворот в ворота») предшествует появлению музыкальной мифемы «чистого поля», обозначающей цель движения в фортепианной партии. «Чёткая, ритмичная скороговорка» (ремарка автора) звучит собранно, лишь очень постепенно обретая распевность. Следующее действие заклинаящей: «Беру я эту доску, открываю окошко, да на ветер кидаю», — воплощено в лихорадочной речитации, ведущей к звукоизобразительной интонации-распеву слова «кидаю», которая завершается хроматическим мотивом стона. Этот мотив получит развитие в произнесении самой заговорной формулы, ради которой и существует заговор («Как это друг милый Елисей без хлеба, без соли, без воды...»), завершая каждую из частей формулы-параллелизма. В третьем появлении наиболее ярко предстаёт его связь с музыкальной мифемой «трёх вихрей». Она обусловлена тем, что именно ветры несут брошенную героиней доску на сердце Елисею, ими же переносятся и заговорная формула (заговор читается на ветер).

Поскольку в заговорах действие неразрывно связано со словом, то в акциональный код входит и зывание к сверхъестественным силам-посредникам. Поэтому в вокальной партии цикла существует особая интонационная сфера, озвучивающая вокативные формулы текста (формулы обращения). Инвокация к посредникам как высшей силе, способной осуществить чаяния героини, присутствует в первой и третьей частях цикла. Как

утверждает исследователь, «произнесению имени доброго божества приписывалась особенно мощная магическая сила» [8, с. 511]. По наблюдениям фольклористов, вокативная формула обычно отмечена по-особому: силой голоса, намеренным изменением его естественного звучания (шёпотом, заунывным тоном, пением в читаемом тексте заговора и т.д.). В первой части цикла инвокация к «трём вихрям, ветрам буйным» вводится темповым сдвигом, сочетающимся с учащением ритма и властно звучащим квартовым мотивом зова-обращения. Ярko выраженная речитативность данной вокативной формулы контрастирует распевности вокальной партии обрамляющих её разделов.

Если в первой части зывание к трём ветрам звучит трижды, но оно рассредоточено в текстовой и музыкальной композиции, то в третьей части соблюдается особое, предопределённое сакральностью ритуала произнесение вокативной формулы три раза подряд. Это центральный раздел номера, где особенно ощутимо, что «в заговоре главным орудием словесного колдовства являются повторы» [6, с. 198]. Ритмизованный и интонационно оформленный говор-заклинание «Выгляни, щука-мерлуга» также резко отличен от медитативной распевности крайних разделов. Завершается третья часть инвокацией «Вольху-Молодяку», произнесенной шёпотом столь же таинственным, сколь загадочен и сам носитель этого имени.

Итак, в вокальном цикле М. Кесаревой нашли воплощение основополагающие коды заговорных текстов — пространственный, временной, персонажный, акциональный, — отражающие мифопоэтическую составляющую заговорного универсума. Подчеркнём, что этот универсум является неотъемлемой частью мифологической парадигмы творчества Кесаревой. Перевод поэтических символов в область музыки осуществлён композитором посредством использования музыкальных мифем «чистого поля», «леса», «чащобин», «тёплых вод», «океан-моря», «трёх вихрей», «медведя», часть которых обнаруживается и в других произведениях автора. Наряду с передачей властной силы заклиняющего слова, с опорой на магию музыкальных повторов, автор наделяет цикл «Уральские наговоры» повествовательностью, отчего события личной жизни героини включаются во всеобъемлющее космическое и социальное пространство. Стремление привести к гармонии извечное противостояние женского и мужского начал, «своего» и «чужого» пространства, сил созидających и сил разрушающих, любви и ненависти — такова глубинная основа любого мифа. В произведении Кесаревой размыкаются границы

между миром реальным и сверхъестественным, а образы героев обретают вневременной характер. «Уральские наговоры» словно иллюстрируют одно из положений Леви-Строса, пытавшегося показать «не то, как люди мыслят в мифах, а то, как мифы мыслят в людях без их ведома» [13, с. 20]. Думается, что стремление понять духовные и жизненные устои людей, населяющих Урал — край старых гор с их древними тайнами, — неизбежно вело композитора и к симво-

лике мифа, и к прагматике заговора. «Только постигнув древнюю душу и узнав её отношения к природе, мы можем вступить в тёмную область гаданий и заклинаний, в которых больше всего сохранилась древняя сущность чужого для нас ощущения мира», — писал Александр Блок [2, с. 32]. Бессспорно, М. Кесарева удалось выразить эту древнюю сущность современным языком, сделав поэтику заговорного мира своей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. — М.; Л., 1966. — Вып. 10.
2. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. Проза. — М., 1971.
3. Бобыкина И. Вельо Тормис. — М., 1989.
4. Большая советская энциклопедия. В 30 т. Т. 9. — М., 1972.
5. Великорусские заклинания. Сборник Л. Н. Майкова. — СПб., 1994.
6. Головачёва А. Картина мира и модель мира в прагматике заговора // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.
7. Ерёмин В. Ритуал и фольклор. — Л., 1991.
8. Зеленин Д. Магическая функция слов и словесных произведений // XLV Академику Н. Я. Марру. — М.; Л., 1935.
9. Калужникова Т. «Будьте, мои слова, крепки, лепки...» // Музыкальная жизнь. — 1989. — № 11. — С. 8–9.
10. Калужникова Т. Ответ древней поэзии // Советская музыка. — 1988. — № 3. — С. 33–36.
11. Калужникова Т., Халецкая О. Мифопоэтический универсум сочинений Маргариты Кесаревой // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания: матер. науч.-практ. конф. V пленума Челябинского отделения СК России. — Челябинск, 2005.
12. Кесарева М. Уральские бытовые наговоры. — Рукопись. — Свердловск, 1983.
13. Леви-Строс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. — М.; СПб., 2000.
14. Михайлова Т. К «грамматике» заговора (о словесной магии в древнеирландской поэтической традиции) // Вопросы языкознания. — 1997. — № 2.
15. Олупе Э. Структура латышских заговоров. Принципы и виды построения // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. — М., 1988. — Вып. 1.
16. Петров В. Заговоры // Из истории русской советской фольклористики. — Л., 1981.
17. Смирнов Ю. Передача, исполнение, запоминание заговоров на русском Севере // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. — М., 1988. — Вып. 1.
18. Топоров В. Н. Заговоры и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. — М., 1980.
19. Топоров В. Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.
20. Харитонова В. И. Жанровая дифференциация заговорно-заклинательной поэзии // Филологические науки. — 1988. — № 4. — С. 7–12.
21. Чернов И. О структуре русских любовных заговоров // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — Вып. 181, т. 2.
22. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
23. Шиндин С. Пространственная организация русского заговорного универсума // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. — М., 1993.

### Шуликова Ольга Владимировна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
Асбестовского колледжа искусств,  
соискатель кафедры истории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского