

МИФ КАК
СТРУКТУРНО-
СЕМАНТИЧЕСКАЯ
ОСНОВА СОЧИНЕНИЙ
МАРГАРИТЫ
КЕСАРЕВОЙ¹

ТАТЬЯНА
КАЛУЖНИКОВА

Может показаться, что включение в поле этномузыкологической проблематики вопросов, относящихся к творчеству профессиональных композиторов, не вполне целесообразно. Думается, это не так. Ведь фольклор обладает богатыми возможностями для контактов с другими художественными системами, способными воспринять его «послание». Среди тех, в ком такое «послание» вызывает глубокий отклик, значима личность Маргариты Александровны Кесаревой – самобытного российского композитора, одного из представителей «новой фольклорной волны», чья судьба и музыкантские интересы неразрывно связаны с Уралом.

Еще в годы учебы в Уральской консерватории Кесарева заинтересовала народная культура, и этому в немалой степени способствовали ее наставни-

ки – В. Н. Грамбицкий и Л. Л. Христиансен. В 1970–1980-е годы она вела активную собирательскую работу на Урале, позднее опубликовала собрание песен Невьянского района Свердловской области [7] и яркий очерк о промысловой поэзии Каменного пояса (как издавна называют Уральские горы) «Магия земли и высота небес...» [9].

Со временем основным источником творчества композитора стала поэзия заговоров и заклинаний. Записанные во время поездок по уральским деревням и приискам тексты любовных *присушек* и *остуд*, бытовые, промыслово-хозяйственные, в том числе старательские, заговоры и заклинания Маргарита Александровна включала в свои произведения. В течение восьми лет обучаясь у мастерицы-знахарки Лукерьи Прокопьевны Корминой (1886 г. р.), Кесарева усвоила секреты заговорной интонации и артикуляции, что позволило ей артистично читать

1

Работа представляет собой переработанный вариант статьи: [8].



Маргарита Александровна Кесарева

магические тексты на творческих встречах со слушателями, концертах, композиторских пленумах [см.: 5].

Погружение в стихию народных песен, преданий, заговоров подарило Кесаревой чувство сопричастности прошлому родного края и прежде всего его языческой составляющей, позволило воспринять и осмыслить образ мироздания, складывавшийся у жителей Каменного пояса на протяжении веков.

При изучении творчества композитора обнаруживается удивительная вещь: все ее сочинения, посвященные Уралу, образуют некую целостность благодаря воссозданию в них основ мифологического мышления². Это

2 Общие свойства мифологического мышления обозначены, в частности, в монографии Е. М. Мелетинского [14, ч. 2].

обусловлено рядом факторов, в частности, ментальной предрасположенностью автора к такому усвоению и отражению реалий бытия, доминированием среди первоисточников заговорно-заклинательных текстов, где мифопоэтическая картина мира запечатлена особенно ярко и многогранно. Наконец, еще один фактор подобного рода – претворение свойственных искусству XX века тенденций неомифологизма, связанных с оценкой мифа как универсальной формы гармонизации духовной жизни в условиях переизбытка информации, отрыва человека от природы, диктата техники, потери многих базовых ценностно-этических векторов.

Избранным аспектом изучения творчества Кесаревой вызвана необходимость в предварительном обсуждении отношения «миф и музыка»³. Как известно, анализ структуры мифа впервые был предпринят французским антропологом К. Леви-Стросом. В его работах миф рассматривается как многоуровневая полиэлементная система, пограничная между языком и речью, а взаимные связи уровней и элементов этой системы истолковываются семиотически. Структурно-смысловыми единицами мифа ученый считает *мифемы* – устойчивые символы, которые представляют собой «пучки отношений», многократно вариантно повторяющиеся в различных контекстах⁴. Мифемы обладают свойством регенерации и имеют неизменный

3 Этой проблеме посвящен значительный круг исследований [см., например: 1; 15; 16; 17; 21 и др.].

4 В работах других ученых также используется синонимичный термин *мифологема* [см., к примеру: 17].

в рамках данной мифологической системы смысл. Благодаря выявлению определенного набора мифем и их типичных сочетаний обнаруживается скрытая логика мифопоэтического объекта [см.: 12, с. 184–188].

В мифе сакральное содержание кодируется посредством множества разнообразных символических языков-кодов (вербального, пространственного, временного, пищевого, растительного, социального, звукового и др.), что создает избыточность информации и обеспечивает ей определенный «запас прочности». По мнению О. М. Фрейденберг, миф творчески удваивает, повторяет внешний мир в слове, вещи, действии, поэтому существуют разные оформления его содержания — ритмико-словесное, музыкальное, хореографическое, вещное, персонификационное, пищевое и т. д. [см.: 19, с. 73; 20, с. 122–224]. Несколько субстанций выделяет в плане содержания мифа и К. Леви-Строс, полагая, что эти субстанции либо восходят к разным органам чувств, либо вырабатываются природным окружением, историей, культурой [см.: 11, с. 274].

Глубинные связи объединяют миф и музыку. Существенно прежде всего то, подчеркивает К. Леви-Строс, что музыка и мифология обращены к виртуальным объектам и затрагивают в слушателе общие ментальные структуры. Факторами близости названных явлений становятся и единые плоскости («решетки», «сети») — психофизиологическая и культурно-историческая, — в рамках которых эти явления создаются и воспринимаются [см.: 10, с. 24]. Среди работ, специально посвященных анализу связей мифа

и музыки, наиболее значимо в методологическом отношении исследование А. Ф. Лосева «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» [13, с. 667–732]. Сравнивая миф с музыкальной партитурой, ученый пытается осмыслить магический диалог, который ведут в вагнеровских творениях (прежде всего в тетралогии «Кольцо нибелунга») эти столь органично родственные друг другу символические феномены.

Диалог мифа и музыки можно считать ключевым принципом творчества Маргариты Кесаревой, многие страницы которого связаны с воссозданием небытовых ситуаций и форм поведения, преодолением границ обыденного, повседневного и вторжением с помощью магии, колдовства, чародейства в сферу тайного и сверхъестественного.

Слушая произведения композитора, невольно обращаешь внимание на повторение одних и тех же вербальных формул и закреплённых за ними музыкально-тематических оборотов. Такие обороты, многократно воспроизводимые в одном либо нескольких сочинениях, аналогичны сквозным мотивам мифа, призванным дублировать его ключевые смыслы. Всякий раз словесно-музыкальные комплексы предстают в новом облике, за которым, однако, узнается единая первооснова, что ассоциируется со свойственным мифу законом метаморфоз. Сам характер образов и принципы структурирования целостной формы не оставляют сомнений в близости творческого метода Маргариты Кесаревой логическому механизму мифа. Я. Э. Голосовкер определяет этот механизм как

«логику чудесного», обуславливающую произвольную игру категориями — «временем, пространством, качеством, причинностью» [4, с. 23]. Как кажется, чудо — это центральное понятие кесаревской поэтики, поскольку оно неотделимо от тех ситуаций на грани или за гранью обыденного, привычного, возможного, на которых сфокусирован взгляд автора. Чудесно путешествие шамана по разным мирам вселенной («Камлание» для виолончели и фортепиано), чудесна «щука-мерлуга с золотой кожей с двенадцатью зубами с тринадцатым языком» (вокальный цикл «Уральские бытовые наговоры»), чудесно воплощение души народа манси в птице (хоровой цикл «Мансийские были») и др.

Все сказанное означает, что в творчестве Кесаревой не просто претворяются отдельные элементы мифа, но создается целостный универсум, организованный по мифопоэтическим законам. Рассматриваемую мифопоэтику формируют два семантических плана — словесный и музыкальный. Каждый из них структурируется с помощью бинарных оппозиций, восходящих к базовому для мифа отношению хаос / космос и позволяющих распределить все персоналии и явления между негативной и позитивной парадигмами.

Наиболее полно и детализированно признаки мифа проявляются в вербальном коде кесаревского универсума. Ключевая, собственно лексическая, оппозиция этого кода заключена в противопоставлении «святого слова» и троекратного «аминь» (последнее допустимо только в заговорах, относящихся к «белой» магии) «колдовским

словам». Однако гораздо важнее другое: вербальными средствами моделируются все основные аспекты символической реальности и объективируются характерные для них устойчивые символы — мифемы.

В трехъярусной пространственной модели мироздания, включающей вертикальную и горизонтальную сферы, реализуется дихотомия «тот мир» — «этот мир». Более всего автора привлекает топография нижнего уровня, куда входят чащобыны, океан-море, теплые воды, гнилые колоды (болото), место «под горочкой». Напротив, характеристика верхнего мира достаточно абстрактна: небо, высота. Воплощениями оси, соединяющей названные ярусы мифического пространства, являются Булатов камень, Медведь-камень, дерево (яблоня). В земной сфере по горизонтали противопоставлены дом (а в нем печь как одна из ипостасей центра мира) и баня, где происходят контакты с существами «того света».

Организация времени в сочинениях Кесаревой также аналогична мифологической. Подобно другим кодам, где доминируют негативные объекты и явления, в темпоральном внимании композитора концентрируется на периодах, имеющих в традиционной мифологии отрицательное значение. В суточном цикле выделяется ночь («глухая полночь»), когда граница между мирами становится хрупкой и прозрачной и на землю выходит нечисть. Это время колдовства, гаданий и других форм соприкосновения с «тем светом». Ночь не только пугает, но и очаровывает заключенной в ней тайной. Прежде всего это касается женщины, чей психический склад в наибольшей

мере подвержен влиянию чародейства (напомним, что в традиционной культуре ночь соотносится с женским началом). Оттого ночное время суток непременно упоминается в произведениях, где повествуется о приготовлении приворотного зелья, совершении заклинательного акта и проч. (хоровая поэма «Зелен чад», «Наговорная легенда» для меццо-сопрано и фортепиано, «Фантастическая фреска» для двух фортепиано).

В акциональном коде наиболее последовательно маркируются символические действия, совершаемые медиумами — колдуньями и шаманом — для установления контактов с потусторонним миром: заклинание змеи и приготовление колдовского снадобья (хоровая поэма «Зелен чад»), заклятье страдающей Евдокией буйных ветров, посылаемых к другу милому Елисею (вокальный цикл «Уральские бытовые наговоры»), обереги-заклинания от сороки, скорпей, клопов и блох (вокальный цикл «Уральские заклички»), обращения шамана к духам в ходе камлания («Камлание» для виолончели и фортепиано) и проч.

Основной круг персонажей образуют обитатели нижнего яруса универсума — Буканушко-домовой, гость, Чур, леший, Огневушка-поскакушка, Голубая змейка, жука-мерлуга с золотой кожурой, сороки, черные вороны, совы (птицы, наделяемые в традиционной славянской мифологии отрицательной символикой), а также олицетворенные состояния (тоска тоскующая, сухота сухотущая, любовь несокрушимая и др.). В то же время персонификация верхнего мира весьма фрагментарна — Пресвятая Мать, птица — «душа

манси». Среди живущих на земле выделены фигуры, обладающие особым даром общения с потусторонними силами (шаман в «Камлании», девушка-колдунья в хоровой поэме «Зелен чад») и выступающие в роли медиумов. Эти избранники, способные понимать язык иномирных существ, обладают более высоким статусом, чем другие члены коллектива, обычно обособлены от общества и ориентированы на небудничные формы поведения.

Семантически и ценностно неоднородны содержащиеся в словесных текстах акустические понятия. Отрицательный звуковой комплекс образуют крики сороки, воронов, хруст и шорохи, раздающиеся в ночи, уханье и плач сов, ауканье лешего. На противоположном полюсе — «дивный звон», несущийся с неба. Человеческий мир отмечен обобщенным понятием «песня» («песня счастья манси» в «Мансийских былях», песня «Как под яблоней» в хоровой поэме «Зелен чад»).

Значимую роль в сочинениях композитора играют две стихии — воздух-ветер и огонь. В традиционных культурах каждая из них наделяется полярными (негативными и позитивными) признаками и выполняет роль проводника между разными уровнями вселенной. Амбивалентный характер ветра и его медиативная функция актуализируются и Кесаревой. Этот символ трактуется ею как способ передачи магической энергии (отрицательной либо положительной), заключенной в заклинательных императивах, которые пускаются ворожеями по воздуху (вокальный цикл «Уральские бытовые наговоры», хоровая фреска «Пустая охота»). К символике

бесовского огня, губящего человеческую личность, композитор обращается в хоровой поэме «Папора – ночь кладоискательства» из диптиха «Чудьи курганы», программной пьесе для деревянных духовых инструментов «В жанре заклинаний» и «Фантастической фреске» для двух фортепиано. В качестве очищающего начала огненная стихия фигурирует в хороводе «Золотой олень», как субстанция, способствующая достижению шаманом наивысшего напряжения сил и отделению его духовной сущности от телесной оболочки, – в пьесе «Камлание».

Мифологическими смыслами вербального ряда обусловлена семантика музыкального тематизма. Благодаря стабильной закреплённости круга определенных музыкально-выразительных средств за конкретными словесными символами формируются интонационные комплексы, приобретающие относительно устойчивую семантику. Очевидно типологическое родство элементов музыкальной поэтики Кесаревой и структурно-семантических единиц мифа, что дает основание использовать по отношению к ее сочинениям термин «музыкальная мифема».

Музыкальная мифема – это модель группы семантически и структурно родственных друг другу тематических образований, выступающих в значении акустических эквивалентов того или иного вербального символа. Типичными способами корреляции мифологической символики, заключенной в тексте вокального сочинения либо в названии и эпиграфе инструментального опуса, с семантикой музыкального тематизма у Кесаревой

являются звуко-символизм (создание музыкального образа, обобщенно передающего смысл значимого слова или группы слов) и звукоизобразительность (буквальное отражение в музыке наиболее характерных свойств магического объекта, упоминаемого в сочинении).

Будучи идеальной структурой, музыкальная мифема служит образцом для создания ряда вариантных тематических элементов, сущностными свойствами которых являются закреплённость за конкретным словом либо кругом близких по значению слов и повторяемость в одном, а иногда и в нескольких сочинениях. Немаловажно, что между интонационными полями разных мифем, относящихся к одной семантической сфере (негативной или позитивной), могут возникать переключки⁵.

Вместе с тем, говоря о музыкальных мифемах, стоит принять во внимание то обстоятельство, что средствами музыкального языка, апеллирующего главным образом к ощущениям, эмоциям, ассоциациям, возможно лишь весьма упрощенно передать символику мифа, тогда как ее конкретизация и детализация осуществляются вербальными средствами. И хотя каждый из мифических кодов, характерных для словесного плана сочинений Кесаревой, находит отражение в музыке, здесь они выглядят более обобщенно.

5 В общей сложности в сочинениях М. А. Кесаревой удалось выявить более десятка музыкальных мифем – чашобин, чистого поля, теплых вод, ночи, вихрей-ветров, огня, дивного звона, тоски, магии и др. – и ряд иных символически значимых тематических образований [см.: 8; 21].

1а. «Наговорная легенда» для голоса и ф-п.:
музыкальная мифема чащобин

В умеренном темпе, тяжеловато

1б. Вокальный цикл
«Уральские бытовые наговоры»,
№ 2: музыкальная мифема чащобин

Нижний мир главным образом характеризуют тематические ячейки, принадлежащие к пространственной сфере уральского космоса Кесаревой. Некоторые из них восходят к мифеме чащобин, коррелирующей с хаотичностью мифического «низа», его неустойчивостью, пребыванием в состоянии постоянных трансформаций. Поэтому в качестве структурного ядра здесь выступают ритмически аморфные, скользящие по полутонам диссонантные звуко сочетания (примеры 1а, 1б).

Показателем символической значимости музыкальной мифемы чащобин является ее связь с другими мифологическими образами, имеющими негативную символику (например, с духом леса, черными воронами, змеей, колдовским любовным зельем и проч.).

Тематический комплекс горнего мира отличается меньшей детализацией. Заметны его регистровое противопоставление тематизму нижней сферы мироздания (использование верхнего участка диапазона) и большая гармоническая ясность. С верхним ярусом мифической топографии ассоциируется мифема дивного звона, от которой производны тематические ячейки, основанные на кварто-квинто-секундовых отношениях тонов и равномерной ритмической пульсации. Благодаря привлечению пустотных звучаний, изложению в среднем или верхнем регистрах, невысокой громкости, они звучат фантастически, таинственно и вместе с тем светло и мягко.

Песенными, плачевыми и плясовыми фольклорными интонациями

2. Хоровая поэма «Папора — ночь кладоискательства» из диптиха «Чудьи курганы»: музыкальная мифема ночи

mf **Более широко** *unis.*

S. Во за-вет-пу ночь, да вкол-дов-ску-ю ночь, фи-лин, счас-тье

A. *mf* ман. Во за-вет-пу ночь, кол-дов-ску-ю ночь...

T. ман. Ча - -

B. ман. Ча - дит.

озвучено земное пространство. В тех случаях, когда человек вступает во взаимодействие с потусторонними силами, репрезентирующий его тематизм нередко сближается со звуковой сферой нижнего мира. Такие трансформации претерпевает, например, песня «Как под яблоней» в хоровой поэме «Зелен чад».

Ночь как центральная временная категория заговорных текстов, используемых Кесаревой, получает воплощение и в музыке, где затаенному, фантастическому характеру, неопределенности магического периода открытия границ в иной мир соответствует музыкальная мифема ночи. Ей свойственно насыщение горизонтального и вертикального слоев звуковой ткани «пустотными» интервалами — квартами и квинтами, звучащими как в чистом виде, так и в составе более сложных звуковых комплексов (пример 2).

Действия, символизирующие контакты медиумов с представителями потусторонней реальности (акциональный код), соотносятся с музыкальной мифемой магии⁶. Ее формируют интонации возбужденной речи и экстатические возгласы, прихотливые ритмы, основанные на сочетаниях пунктирных фигур, синкоп, триолей, мелодико-ритмические остинато, имитирующие повторение магических кличей и передающие суггестивный эффект, создаваемый заклинанием. Мифема магии представлена двумя разновидностями — инструментальной и вокально-хоровой, которые различают-

6

В работе О. В. Шуликовой это тематическое образование названо музыкальной мифемой медиумов [см.: 21], что существенно не противоречит предложенному здесь варианту, ибо именно медиумы совершают магические действия и в значительной мере благодаря этим действиям выделяются из числа обитателей земного пространства.

Piu mosso

За. «Камлание» для виолончели и ф-п.: мифема магии — инструментальная разновидность

36. Вокальный цикл «Уральские бытовые наговоры», № 3: мифема магии — вокальная разновидность

ся звуковысотными признаками. Так, в «Камлании» медиумическое действие шамана передается посредством проведения у виолончели повторяющихся коротких мотивов (символизирующих вопросы, выкрики, возгласы шамана) с тритоново-целотонными и хроматическими ходами, жесткими ритмами (пример 3а).

В хоровых сочинениях («Мансийские были», «Зелен чад») воспроизводится прежде всего аффективный характер, свойственный рассматриваемой мифеме, тогда как мелодические линии имеют неширокий диапазон и диатоническую основу. Здесь особенно велика роль тембров, выделяющих голоса чудесных посредников (основа их акустической палитры — шепот, крик, разного рода носовые, горловые призвуки, предельно громкий или предельно тихий динамические уровни звучания) на фоне бытового речевого

либо песенного интонирования других представителей земного сообщества (пример 3б).

Среди персонажей яркое музыкальное воплощение получает бажовская Огневушка-поскакушка («В жанре пляса» из цикла Четыре пьесы для деревянных духовых инструментов, «Уральский перепляс» из фортепианной «Уральской тетради»). Для изобразительного тематического комплекса Огневушки, семантически связанного с мифемой огня, характерно вращательное мелодическое движение, основанное на чередовании больших и малых терций, отстоящих друг от друга на полутон или тон. Насыщение музыкальной ткани подобными оборотами в сочетании с форшлагами, трелями, стремительными волнообразными «пробегами» по трехоктавной звуковой шкале создают зримый образ чудесной «девчоночки махонькой»,

что пляшет кругами: «Сама волчком да волчком — сарафанчик пузырем».

Амбивалентным характером образа огненной стихии порождена неоднородность воплощающей его музыкальной мифемы, представленной тремя разновидностями. Первая (в ней акцентируется священная ипостась огня) объединяет разворачивающийся по горизонтали и вертикали звуковой комплекс, состоящий из малой терции и большой секунды, с ритмической фигурой, где группа тридцатьвторых завершается более крупной длительностью (хоровод «Золотой олень»). Во второй разновидности (она имеет негативную семантику) при сохранении той же ритмической основы высотная структура базируется на целотонной шкале звуков («Папора — ночь кладоискательства»). Наконец, для третьей («адское пламя», «бесовские огни» как символические образы, воплощающие демоническое начало огненной стихии) характерны заострение интервальной структуры мелодики и вертикальных сочетаний (малые секунды, тритоны), использование форшлагов, глиссандо и предельной громкости звучания (поэма для фортепиано «Булатов камень»).

Существенно, что мифопоэтика Маргариты Кесаревой основана не только на воссоздании словесно-музыкальными средствами символики мифов, но и на изображении архаических обрядов, сформировавшихся в разных этнических культурах (на Урале — в русской и мансийской). Обращает на себя внимание и то, что музыкальные «ритуалы»⁷ композитора

имеют трехчастную форму, в которой без труда обнаруживается схема традиционных обрядов перехода: разделение (открытие границ в иной мир), грань (контакт с потусторонними силами), восстановление (закрывание границ между мирами и утверждение обновленного миропорядка) [см.: 2; 3; 18]. Причем композитором актуализируются прежде всего те магические действия, которые подразумевают индивидуальное общение человека со сверхъестественными силами. При этом показ самого действия может осуществляться как «извне», с позиций стороннего наблюдателя (хоровая поэма «Зелен чад», повествующая о ритуале сотворения приворотного снадобья), так и «изнутри», с точки зрения субъекта, совершающего магическую акцию («Камлание», воссоздающее путешествие шамана в мир духов).

Итак, Маргарита Кесарева создает универсум, в своих основах совпадающий с традиционной мифопоэтической моделью мира. При наличии связей с неомифологизмом, получившим распространение в культуре XX века, ее творчество тем не менее уникально для своего времени. От многих других приверженцев этого течения композитора отличает редкая цельность, последовательность и органичность в конструировании символической реальности, постоянно воссоздаваемой, как это происходит и в мифе, в разных опусах.

Своеобразие создаваемого Кесаревой художественного мира заключается и в его уральских корнях. Уралом навеяны многие особенности кесаревской мифической вселенной: камень, выступающий в качестве центра мироздания; нижний мир как главная по

7 Именно так Маргарита Александровна определяет жанр своего «Камлания»: «Концертный ритуал для виолончели и фортепиано».

значению зона сакрального пространства, соприкасающаяся с подземными богатствами Каменного пояса; персонажи, заимствованные из уральского фольклора и произведений местных прозаиков и поэтов (Д. Мамина-Сибиряка, П. Бажова, Г. Колотушкиной и др.); музыкальный тематизм, объединяющий элементы традиционного уральского фольклорного мелоса

с приемами современной композиции; взаимодействие традиций разных народов Урала (русские, манси) [см.: 6; 8; 21]. Поскольку творчество Кесаревой многими нитями связано с культурой родного края, новейшие приемы композиторской техники выглядят в ее произведениях естественно и органично. Как будто на них лежит отсвет этой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- 1) Акоюн Л. О. Музыка и мифотворчество в XX веке // Советская музыка. 1989. № 10. С. 78–82.
- 2) Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.
- 3) Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
- 4) Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.
- 5) Калужникова Т. И. «Будьте, мои слова, крепки, лепки...» // Музыкальная жизнь. 1989. № 11. С. 8–9.
- 6) Калужникова Т. И. Отсвет древней поэзии // Советская музыка. 1988. № 3. С. 33–36.
- 7) Калужникова Т. И., Кесарева М. А. Песни старого Урала (Невьянский и Каменский районы Свердловской области). Екатеринбург, 2001. (Библиотека уральского фольклора. Т. 2).
- 8) Калужникова Т. И., Халецкая О. Б. Мифопоэтический универсум сочинений Маргариты Кесаревой // Музыка в системе культуры. Вып. 5. Екатеринбург, 2011. С. 253–271.
- 9) Кесарева М. А. Магия земли и высота небес (фольклорный очерк об уральской промысловой поэзии) // Шуликова О. В. Уральский космос Маргариты Кесаревой: Очерки о творчестве композитора. Екатеринбург, 2016. С. 157–178.
- 10) Леви-Строс К. Мифологии: В 4 т. Т. 1: Сырое и приготовленное. М.; СПб., 1999. (Книга света).
- 11) Леви-Строс К. Путь масок. М., 2000.
- 12) Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985.
- 13) Лосев А. Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 667–732.
- 14) Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2006.
- 15) Миф. Музыка. Обряд: Материалы Международной конференции. М., 2007.
- 16) Музыка и миф: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 118. М., 1992.
- 17) Роценко Е. Г. Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма: Дисс. ... д-ра иск. Киев, 2006.
- 18) Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
- 19) Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- 20) Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- 21) Шуликова О. В. Уральский космос Маргариты Кесаревой: Очерки о творчестве композитора. Екатеринбург, 2016.