

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



А. Г. АЛЛЯБЬЕВА

*Краснодарский государственный университет
культуры и искусств*

УДК 781.22:782

О РОЛИ ТЕМБРА В ГЕТЕРОФОНИИ ИНДОНЕЗИЙСКОГО ТРАНСОВОГО ДЕЙСТВА РЕЙОГ ПОНОРОГО

Уникальная культура традиционного инструментального музицирования, воплощённая в индонезийском гамелане, вдохновляла многих композиторов (К. Дебюсси, Дж. Кейджа, Л. Харрисона) и вызывала к себе большой интерес со стороны зарубежных учёных (К. Закса, Я. Кунста, М. Худа, К. Макфи, Дж. Беккера и др)¹. Тем не менее, несмотря на достаточно широкий круг проблем, выносимых на обсуждение, исследование гамеланного музицирования нельзя считать исчерпанным, поскольку ещё предстоит рассмотреть многие вопросы, касающиеся особенностей функционирования различных элементов музыкального языка, их специфики и типологии. Одним из важных, на наш взгляд, является вопрос о роли тембра в условиях гетерофонии гамелана, поскольку он находится в русле актуальной для современного музыковедения проблемы проявленности в музыкальном мышлении оппозиции «мифологическое — немифологическое»².

Следует отметить, что в некоторых работах отечественных авторов содержатся принципиальные наблюдения, касающиеся феномена тембра и его роли в построении звуковысотного пространства. Например, К. И. Южак указывает на то, что в условиях определённого типа культуры музыкальные лексемы могут интерпретироваться не только в звуковысотном, но и во временном, темброво-артикуляционном, громкостном аспектах, поскольку «не только высота, но и другие специфические свойства музыкального звука могут служить основой для образования функциональных структур»³. Внимание к тембровой составляющей характеризует труды С. П. Галицкой. Так, рассматривая проблемы фактурного строения монодии, исследователь предлагает учитывать не только «звуковысо-

тый аспект (как это имеет место быть в академической музыке, ориентированной, прежде всего, на композиторское многоголосие), но также — и это крайне важно — аспекты *тембровый* [курсив мой. — А. А.] и ритмический»⁴.

Важно отметить, что С. П. Галицкая в своих работах, посвящённых исследованию феномена монодии, утверждает представление о монодии именно как о принципе музыкального мышления и её генетической связи с гетерофонией. В этой связи, особое значение в контексте обозначенной проблемы «мифологическое/немифологическое в музыке» приобретает идея Галицкой о диффузности монодии — «особом качестве традиционной музыкальной культуры в целом и монодии, как одной из её составляющих». Именно диффузность обуславливает крайнюю сложность изучения ладо-, ритмо- и формообразования, функционирующих в «научно-монодийном поле»: аналитическое разграничение обозначенных аспектов в рассматриваемом контексте весьма затруднительно, поскольку «ладо-, ритмо- и формообразование как бы отождествляются, перетекают друг в друга, *выражают себя только через друг друга* [курсив мой. — А. А.]»⁵.

Не имея в виду дать развёрнутое и целостное представление о природе тембра (эта тема заслуживает отдельного исследования), следует обратить внимание на существующую в этномузыковедении точку зрения о правомерности выделения тембра «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности»⁶ и понимание его преобладающего значения по отношению в высоте⁷. Кроме того, в современном музыковедении наблюдается тенденция включения тембра в систему отношений элементов глубинной структуры и

внимание к его семантическим аспектам⁸. Таким образом, учитывая высказанные соображения, вполне логично рассматривать тембр в качестве интонационной единицы (музыкальной лексемы), образующей, в свою очередь, определённую функциональную структуру. В связи с чем, как один из этапов изучения феномена тембра в условиях музыкального мышления мифологического типа, отличающегося «особой значимостью континуальности и специфическими формами её выражения»⁹, предлагается использовать понятие «темброформа». Являясь качественной характеристикой звука, оно включает в себя следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту и во многом зависит от органологии инструмента. Темброформа обладает коммуникативными свойствами и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (определение Ю. М. Лотмана).

Думается, что особую роль тембр будет играть в гамеланном музицировании в условиях гетерофонии, поскольку именно гетерофония монодийной природы (определение С. П. Галицкой) является одним из показателей музыкального мышления мифологического типа¹⁰.

Высказанные положения дают основание сделать вывод о том, что значение тембра для музыкальной культуры мифологического типа не подлежит сомнению. Однако учитывая, что функционирование темброформы в условиях диффузности не предполагает её изолированности от других параметров музыкального языка, то в дальнейшем анализе будет обращать внимание на ладообразование и ритмическую составляющую трансового действия. Кроме того, учитывая характерный для ритуала «парад всех знаковых систем» (В. Н. Топоров), представляется вполне возможным обратить внимание и на цветовую символику представления, что в определённой степени будет способствовать подтверждению или опровержению сделанных выводов.

Трансовое действие Рейог Понорого до сих пор бытует в современной культуре Индонезии (район восточной оконечности о. Ява). Единственная из известных нам работ, посвящённая изучению подобной формы трансового действия — статья авторитетного ученого М. Картоми, многие годы прожившего в данном регионе¹¹. В этой работе подробно и тщательно описано одно из представлений Рейог Понорого, свидетелем которого был сам автор, а также даётся определение роли и значения данного действия для индонезийской культуры. Хотя анализ средств музыкальной выразительности трансового действия не входил в за-

дачи М. Картоми, тем не менее, в статье содержится уникальный музыкальный материал в европейской системе нотации с использованием партитурного принципа, что позволило, в свою очередь, рассмотреть музыкальную составляющую Рейог Понорого сквозь призму методологии, разработанной в работах отечественных учёных, посвящённых феномену тембра и его роли в гетерофонии, и прийти к определённым выводам.

На Яве до сих пор существуют древнейшие формы искусства, связанные с состоянием коллективного транса, которое позволяет каждому из его участников путем вхождения в состояние аффекта получить своего рода эмоциональный мистический опыт, необходимый для психологической разгрузки. Такой формой является трансовое действие. Как отмечают многие зарубежные исследователи, принимавшие непосредственное участие в трансовых действиях, подобным формам ритуальной практики в жизни индонезийского традиционного общества отводится огромная роль, поскольку в них становится возможным, согласно изящному высказыванию Д. Пиджеода, сделать что-то выходящее за рамки обычного поведения, но при этом вполне приемлемое (не являющееся антинормой в традиционном обществе) и это делается именно в художественной форме¹².

Необходимо отметить, что в основе содержательного аспекта некоторых индонезийских трансовых действий лежит древнейшая религиозно-философская концепция сакрального единства противоположных сущностей (трансвестизм), которая является отражением священного символа многообразия и целостности космоса. Эта идея находит проявление во многих формах художественной практики индонезийцев: скульптуре, танце, драме и ритуалах, а также и в этических концепциях королевского статуса и власти. Отметим, что данная религиозно-философская концепция воплощается и в близнечных мифах о близнецах брате и сестре, близнецах-андрогинах, характерных для Юго-Восточной Азии: ведь особенностью близнечной мифологии «является совмещение обоих рядов мифологических противоположностей в одном мифологическом образе, который включает в себя оба члена (близнечные существа — двуполые существа)»¹³.

Как отмечает М. Картоми, современное представление Рейог Понорого — это своеобразная комбинация нескольких отдельных элементов традиционной индонезийской культуры, состоящая из семи сцен. Сразу стоит пояснить, что понятие зрителей применительно к трансовому действию весьма относительно — в подобного ро-

да представлениях аудитория всегда является активным участником действия, «творчески отдаваясь происходящему на сцене». Как сообщают участники трансового действия Рейог Понорого, в данном представлении отсутствует сюжет (в обычном понимании), тем не менее символическое значение многих элементов трансовой драмы хорошо известно участникам¹⁴.

Открывается представление танцем *jaran kepang*, который исполняется юношами в возрасте от двенадцати до шестнадцати лет на бамбуковых лошадках. Они будут, меняясь попарно, появляться на протяжении трансового действия трижды (в первой, второй и четвёртой сцене). В третьей сцене («Sontoloyo») на смену юношам с бамбуковыми лошадками приходят клоуны. Их также две пары. Первая пара — упитанный Потроджой и худощавый Тледек, которые пародируют серьёзный танец, подпрыгивая и натываясь друг на друга. Плотный медлительный Тутул и гибкий маленький Гембионг, исполняющие акробатические номера, представляют собой вторую пару. Их выход составляет интермедию между танцами юношей на лошадках. Согласно представлениям индонезийцев, клоуны когда-то сами были богами. Но однажды они прогневали небеса и были изгнаны с божественных высот и обречены на жизнь среди смертных. Таким образом, клоуны могут рассматриваться в качестве посредников между миром людей и миром божеств.

В пятой сцене («Pujangganom Nylamur Dadi Pental») — «Паджанганом исполняет роль клоуна Пентала») появляется новое лицо — Паджанганом, который, согласно легенде, является карликом. Он носит яркую красную маску, символизирующую его бесстрашие и грубый (*kasar*) характер. Нельзя не упомянуть о цветовом оформлении трансового действия Реог Понорого, очень значимом и символичном в любой традиционной культуре. Например, бамбуковые лошадки выполнены в комбинациях чёрного, жёлтого и красного на белом фоне. Эти цвета всегда имели сакральное значение на Яве. По мнению Клер Холт, они связаны с четырьмя сторонами света. Согласно индонезийскому исследователю С. Картохадикусумо, названные цвета имеют следующее значение: чёрный — символ отрицательных эмоций (опасение, застенчивость, ревность, потеря); красный олицетворяет гнев и скрытый эгоистический импульс; жёлтый — взаимоотношения полов, удачу и похвалу; белый — чистоту, ясность и невинность. Согласно другим исследователям, чёрно-синяя цветовая гамма является прерогативой демониче-

ской сферы и может быть связана с семантической смертью¹⁵.

Величественный выход главной фигуры театрализованного представления — Баронга — является кульминационным моментом драмы (сцена шестая «Barongan»). Баронг — известное мифическое животное в яванской и балийской мифопоэтической традиции. Жители Понорого верят, что Баронг олицетворяет Божество Джунглей и объединяет в себе черты трёх королевских животных — павлина, мифического льва (*singa*) и тигра. Исполнитель роли Баронга носит высокий роскошный головной убор, который представляет собой маску тигра в натуральную величину с оскаленной пастью. В свою очередь, голова тигра увенчана сотнями перьев павлина¹⁶. Как правило, в представлении присутствует только один Баронг, но в рассматриваемом трансовом действе введение второго, меньшего по размеру, Баронга можно объяснить особым статусом Реог Понорого, а именно, принадлежностью к близнечным мифам.

В этой же сцене представлен не менее впечатляющий по пышности выход главного противника Баронга — Короля Клана Сейондана. Исполнитель держит в руке маленькую палку, украшенную красными и белыми бумажными розетками, символизирующую легендарный кнут, который король получил от мудреца-отшельника. Благодаря этому кнуту становится возможной победа над врагом. Учитывая приведенные высказывания, можно трактовать цветовую символику следующим образом: сочетание красного и белого ассоциируется с гневом и яростью, с одной стороны, и праведностью и чистотой, — с другой. Следовательно, для участников действия вполне объяснимо, какая из противостоящих сторон претендует на победу.

Маска короля выполнена в красной цветовой гамме, а форма его короны напоминает маску Баронга, которая, в свою очередь, вызывает ассоциации с *kayon* — символом вселенной (мирового дерева) в театре ваянг. Поединок двух масок — главная сцена Рейог. На стороне Клана сражаются и его воины — танцоры джаран кепанг (*jaran kepang*). Противоборство, по сути, происходит между волшебной властью короля — касеткен (*kasektén*), которая достигается лишь благодаря глубокой медитации, с одной стороны, и хтонической мощью Баронга, короля подземного мира, — с другой. Победа в такой борьбе одной из сторон изначально вызывает сомнение, поскольку противники в своём единстве наглядно иллюстрируют яванскую концепцию космического дуализма: в подобных ритуальных со-

ревнованиях ни одна из сторон не может одержать окончательную, решающую победу.

Интересно отметить трансформацию действующих лиц в последней, седьмой сцене Рейог: «*Kucing-kucingan*» («Кошки-мышки»). В этой сцене Баронг, изображающий теперь кота, борется с Клана Сейондана-человеком — Паджанганом. Носителям культуры вполне понятен аллегорический сюжет сцены: потеряв свою силу (мощь Баронга была временно уменьшена и низведена до мощи тигра, а затем и кота), побеждённый, тем не менее, способен её возвратить и тогда всё вернётся на круги своя. Седьмая сцена, представляющая собой ритуальную игру в кошки-мышки, вполне может рассматриваться в качестве эпилога, поскольку Баронг, снимая маску, тем самым демонстрирует своё поражение, но при этом одновременно начинает свой новый жизненный цикл.

В этой связи, можно прийти к следующему выводу. Антитеза высшего порядка: Баронг — Король Клана (борьба космических сил), — проигрывается неоднократно, распространяясь на уровень профанный (тигр — карлик), и даже зооморфный (кот — мышь). Таким образом, в рассматриваемом трансовом действе конфликт представлен сразу на трёх уровнях, но не решён окончательно.

Основополагающей фактурной организацией гамелана, сопровождающего трансовое действо Рейог Понорого, является именно гетерофония. В состав гамелана входят инструменты трёх групп (согласно классификации Хорнбостеля — Закса). К группе аэрофонов относится *сломпрет* (его конусовидная труба имеет на конце съёмный колокольчик). Группу идиофонов представляет семейство бронзовых гонгов. Сюда входят кенонги (маленькие бронзовые гонги), *кемпул* (большой висячий гонг) и *ангклунг* (четыре бамбуковые трубки, настроенные в октаву и раскрашенные в красный и белый цвета). Пара барабанов — малый (*типунг/кетипунг*) и большой (*кенданг Понорого*) составляют группу мембранофонов. Обычно для звукоизвлечения используются барабанные палочки, но по барабану, звучащему во время театральных или танцевальных представлений, ударяют только руками. Разнообразие звуков достигается за счёт ударов по мембране различными частями рук и пальцев по краю или центру мембраны. Кроме того, необходимо отметить наличие различных видов темброформ, которые обусловлены особым способом звукоизвлечения на кенданге и кетипунге и имеют следующие обозначения¹⁷:

Удары левой руки

t	Tak	Сильный удар четырьмя пальцами левой руки, заглушённый с правой стороны, с опорой на большой палец
o	Tong	Удар по краю, звук не глушится
l	Ket	Удар по центру, звук не глушится

Удары правой руки

b	Dang	Очень сильный удар ладонью по центру, звук не глушится
p	Tung	Очень сильный удар по краю, звук не глушится

Удары двумя руками

dl	Dlang	dang и tak одновременно, звук не глушится
pl	Tlung	tung и lung (лёгкий удар пальцем), звук не глушится

Результаты проделанного нами анализа относительно параметров темброформы, ритма и ладообразования уникального действия Рейог Понорого позволяют подтвердить высказанное ранее предположение об определённой взаимосвязи различных элементов представления (включая цветовую символику) в условиях гетерофонной фактуры (явление диффузности, согласно С. П. Галицкой). Учитывая рамки статьи, ограничимся только основными выводами.

В области взаимодействия ритма и темброформы наблюдается следующая закономерность: для каждого композиционного раздела (*гендинга*) характерна собственная ритмическая линия, причём в некоторых *гендингах* используются не все темброформы ударных инструментов, то есть каждый *гендинг* отличается не только ритмической спецификой, но и определённой системой темброформ. Кроме того, взаимоотношения этих двух параметров выстраиваются в виде обратной пропорциональной зависимости. В № 1–4 присутствует всё многообразие темброформ, при этом в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная только в виде восьмых и четвертных длительностей. В тех номерах, где темброформа, как уже отмечалось, соответствует красному цвету и ограничивается определённой моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует всё многообразие возможных вариантов — паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т.п.

В качестве основной ладовой модели трансового действия выделена симметричная составная структура — $fis^1-g^1-c^2-des^2$ (центром симметрии яв-

ляется кварта), образованная двумя взаимопроникающими (термин А.Г. Юсфина) трихордами в объеме тритона: $fis^1-g^1-c^2$, $g^1-c^1-des^2$. Она присутствует в первой и второй частях трансового действия. В третьей части (выход клоунов) происходит трансформация ладовой модели за счёт «сжатия» её звуковысотного объёма — вместо кварты (g^1-c^2) центром симметрии становится большая терция (g^1-h^1). Возможно, что наличие меньшей составной ладовой модели вполне объяснимо семантикой этой части. Появление клоунов, их весьма экстравагантное поведение явно снижают пафос ситуации. В последней части в качестве основной ладоинтонационной формулы выступает трихорд в тритоне $fis^1-g^1-c^2$. Кроме того, наблюдается составная симметричная ладовая структура $fis^1-g^1-h^1-c^2$ как результат взаимодействия ассиметричных трихордов в кварте: $fis^1-g^1-h^1$ и $g^1-h^1-c^2$.

Итак, можно сделать вывод, что в качестве основной структуры следует рассматривать тритон, который представлен несколькими вариантами — ассиметричными трихордами в объёме тритона и собственно симметричной составной структурой также в рамках тритона.

На наш взгляд, если говорить о достижении определённого результата всеми участниками трансового действия, в том числе и музыкантами, то этот результат формируется именно на уровне структурирования звуковысотного пространства: в симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит своеобразная трансформация — наблюдается сужение внутреннего объёма от кварты до терции, при этом «внешние» границы ладовой модели остаются без изменений. Выскажем предположение, что, таким образом, одна из целей ритуала — моделирование специфического времени-пространства и корректирование космоса — на уровне звуковысотного пространства достигнута.

Наиболее показательным примером единораздельности составляющих Рейог Понорого параметров является выявленное соотношение темброформы и цветовой символики. Напомним, что характеристика действующих лиц представления, благодаря цветовой символике костюма, может быть весьма определённой. Так, цветовая символика, присущая юношам с бамбуковыми лошадками, объединяет всё разнообразие цветовой палитры трансового действия: жёлтый, чёрный, белый и красный цвета. Семантика названных цветов отражает разнообразие эмоционально-чувственной, этической и религиозно-философской картины мира индонезийцев. При этом разделы Рейог Понорого, в которых принимают участие юноши,

включают в себя также весь спектр темброформ, задействованных в представлении. Следует отметить, что подобным образом характеризуются разделы с клоунами: в них также содержится вся цветовая и тембровая палитра. На наш взгляд, это вполне объяснимо с точки зрения специфики индонезийской традиционной модели мира: молодые люди, будучи представителями срединного мира, отождествляются с его многообразным наполнением; в свою очередь, клоуны, являясь изначально представителями верхнего мира, парадоксальным образом также отражают его безграничность, поскольку их функция — посредничество между мирами. Таким образом, эти группы действующих лиц олицетворяют идею многомерности и многообразия космоса.

Другая закономерность обнаруживается в тех номерах, где преобладает символика красного цвета — в качестве ведущей темброформы является модель o-p-t, что позволяет говорить о соответствии данной модели темброформы указанному цвету (№ 5, 6). Семантика красного цвета, как уже отмечалось, связана с эмоциями гнева, ярости и, кроме того, «несёт эгоистический импульс»¹⁹. Отметим, что в трансовом действе Рейог Понорого именно в этих сценах участвуют герои (индивидуальное/субъективное начало), имеющие легендарных прототипов, в отличие от других сцен, где преобладает коллективное/объективное начало. Удивительным образом в данном случае семантика цвета способствует проявлению оппозиции «коллективное/индивидуальное».

Таким образом, в трансовом действе Рейог Понорого темброформа (o-p-t), ладовая модель (третон), ритмическая модель (две восьмые — четверть) и цвет (красный, красный на белом фоне) носят константный характер. Учитывая сформулированный Ф. Х. Кессиди принцип «всё во всём»²⁰, характерный для мифологического мышления, каждый из названных параметров может быть отождествлён с другим и выражать себя друг через друга.

Необходимо отметить, что выявленные взаимосвязи цвета и темброформы явно указывают на глубинную основу действия, в качестве которой может выступать именно близнецный миф. Так, в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распространено раскрашивание тела и лица в разные цвета, но, как правило, это были чёрный и белый, причём имя героя-близнеца обозначало цветовую двойственность²¹. В данном контексте разноцветье олицетворяло сверхсилу (в нашем случае, номера, связанные с выходом мальчиков) и обладало андрогинной семантикой —

«божественная сила — радуга описывается и как андрогинное божество, и как близнечная пара»²². Именно данная цветовая символика является преобладающей в действе Рейог Понорого, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнечный миф.

Таким образом, представленные результаты анализа подтверждают наличие своеобразной единораздельности «знаковых систем» в трансовом действе. Отмеченная диффузная взаимосвязь параметров темброформы и цвета указывает на глубинную основу Рейог Понорого, в качестве которой выступает близнечный миф.

Особая роль темброформы в условиях гетерофонии в основе своей заключается в образо-

вании определённой функциональности, функциональной структуры, которая предполагает взаимодействие темброформы с различными элементами трансового действия, выводит на уровень глубинной мифопоэтической основы произведения и способствует раскрытию информационного кода «безграничного мира».

Возможно, что дальнейшая разработка обозначенной проблематики будет способствовать выявлению и обоснованию сути типологических параметров темброформы в контексте изучения специфики музыкального мышления мифологического типа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Необходимо отметить несомненные преимущества, которыми обладают большинство исследований зарубежных учёных: они явились результатом полевых работ, проводимых авторами. По-видимому, отсутствием последних обусловлен круг проблем, разрабатываемых в отечественном музыкознании: специфика музыкальной терминологии (Е. В. Васильченко), особенности культурно-исторического развития региона (Е. В. Васильченко, А. С. Алпатова).

² Более подробно о континуальных свойствах различных уровней текстовых и стилизованных функциональностей, характерных для музыкального мышления мифологического типа в контексте проблемы сходства и различия исходных структурных принципов в музыкальном мышлении Востока и Запада, см.: Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Владивосток, 2002.

³ Южак К. И. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. — Л., 1989. — С. 53.

⁴ Галицкая С. П. Актуальные проблемы изучения монодии // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения: матер. науч. конф. «Музыкознание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы» / сост. и ред. В. В. Задерацкий. — М., 2004. — С. 156.

⁵ Там же. С. 157.

⁶ Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. — Л., 1980. — С. 12.

⁷ См. подробнее: Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. — М., 1986.

⁸ Более подробно о понятии глубинной структуры см. в исследовании: Акоюн Л. О. Анализ глубинной структу-

ры музыкального текста. — М., 1996. — С. 138. См. также: Алябьева А. Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. — 2008. — № 1. — С. 5–10.

⁹ Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада... С. 39.

¹⁰ Там же. С. 35.

¹¹ Kartomi M. Performance, music and meaning of Reyong Ponorogo // Indonesia. — 1976. — № 22. — P. 85–130.

¹² Цит. по: Kartomi M. Performance, music and meaning... P. 86, 87.

¹³ Иванов В. В. Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М., 1994. — Т. 1. — С. 175.

¹⁴ Kartomi M. Performance, music and meaning... P. 89.

¹⁵ Сведения приводятся в работе М. Картоми: Kartomi M. Op. cit. P. 87.

¹⁶ Ibid. P. 102.

¹⁷ Информация представлена на основе данных, содержащихся в работе М. Картоми.

¹⁸ Юсфин А. Г. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада / сост. К. И. Южак. — М., 1972. — С. 115.

¹⁹ Kartomi M. Op. cit. P. 100.

²⁰ Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (становление греческой философии). — М., 1972. — С. 43.

²¹ См. подробнее: Иванов В. В. Близнечные мифы... С. 175.

²² Там же.

Алябьева Анна Геннадьевна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования

Краснодарского государственного университета культуры и искусств,

докторант Новосибирской государственной

консерватории им. М. И. Глинки