

УДК 159.923.2

*Вікторія Фокіна***ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНИХ АРХЕТИПІВ У ПРОСТОРИ  
ОСОБИСТІСНОГО САМОЗДІЙСНЕННЯ**

З позиції аналітичної психології К.-Г. Юнга реконструюється міфологічна структура вокального циклу Ф. Шуберта «Прекрасна мірошничка». Розкрито механізми взаємодії музичних архетипів з поетичним текстом циклу і, таким чином, прояснені умови музикотерапевтичного впливу цього твору.

**Ключові слова:** музикотерапія, міфологічна структура музичного твору, музичні архетипи, особистісне самоздійснення.

**Проблема.** Аналізуючи взаємодію музичних архетипів з архетипами колективного несвідомого в процесі сприйняття циклу «Прекрасна мельничиха», можна припустити, що система архетипних змістів музичного твору актуалізує суб'єктивний образ світу і образ «Я» композитора, які й визначають цілісність його творчого продукту, а також його психотерапевтичний вплив. Музичне сприйняття міфологічне: організовані звукові структури не є самодостатньою цінністю, а лише певним способом висловити зашифрований у них сенс; до звукового символу з глибин несвідомого залучається відповідний етнокультурний символ. При прослуховуванні музики відбувається метафоричний стрибок, що перетворює звук у сенс, водночас перетворюючи споглядання у внутрішній вчинок. Вивчення механізмів духовно-катарсичної активності особистості в ході інтерпретації музичних міфологем відкриває перспективи створення дієвих способів особистісного самоздійснення в сучасному освітньому просторі.

На думку музикознавців Б. Асаф'єва [1], П. Вульфюса [3], Ю. Хохлова [8], Д. Кірнарської [5], а також автора музичної концепції психорезонансу А. Понтвіка, музика здатна викликати певний настрій, причому емоційне забарвлення образів, що виникають при її сприйнятті, відрізняється залежно від індивідуальних особливостей музичного сприйняття, ступеня музичної підготовки, інтелектуальних особливостей слухача. Вивчення емоційної значущості окремих елементів музики – ритму, тональності – показало їх здатність викликати стан, адекватний за характером подразнику: мінорні тональності справляють депресивний ефект, швидкі пульсуючі ритми діють збудливо і викликають негативні емоції, м'які ритми заспокоюють, дисонанси – дратують, консонанси – врівноважують. Позитивні емоції при музичному прослуховуванні, «художня насолода», на думку Л.С. Виготського, не є чистою рецепцією, а вимагає найвищої діяльності психіки. Болісні і неприємні афекти при цьому піддаються деякій розрядці, знищенню, перетворенню в протилежне. З погляду музикотерапевтів, важливо, щоб слухач згадав ситуації, які емоційно травмували його, а психотерапевт за допомогою музики доводить їх до катарсичної розрядки і тим самим полегшує стан па-

цієнта. У зв'язку з цим великого значення набуває підбір відповідних музичних творів, які могли б викликати необхідний ряд образних асоціацій і переживань, наступний аналіз яких, допоміг би з'ясувати природу пригніченого конфлікту.

З цією метою дуже важливо використовувати музичні твори, в структурі яких закорінена можливість катарсичного ефекту. Саме тому ми надали перевагу аналізу вокального циклу Ф. Шуберта «Прекрасна мірошничка», який підіймає особливо актуальну для юнацтва тему нерозділеного кохання. При цьому ми дотримувалися настанови: у слухачів повинна бути можливість власної інтерпретації музичного та поетичного тексту шляхом символотворчості та індивідуального смислоутворення, тому слід уникати використання пісень та інших вокальних творів на мовах, відомих учасникам музикотерапії (людський голос повинен сприйматися як ще один музичний інструмент). Виходячи з вищевикладених міркувань, у даній статті ми ставимо перед собою **мету**: простежити феноменологію музичних архетипів у їх взаємодії з архетипами колективного несвідомого в процесі сприйняття циклу «Прекрасна мірошничка», спираючись на концепцію архетипів К.-Г. Юнга [9], музикознавчі напрацювання Б. Асаф'єва [1], П. Вульфюса [3], Ю. Хохлова [8], Д. Кірнарської [5], а також музичну концепцію психорезонанса А. Понтвіка. **Завдання статті**: 1) розкрити тезу про те, що музичний твір, і зокрема вокальний цикл «Прекрасна мірошничка», може бути розглянуто як семіотичну систему (тобто систему значень і смислів) і водночас як міфологічну конструкцію, складену з архетипних змістів, пов'язаних з ментальністю початку ХІХ-го століття, обумовлених культурними до-мінантами німецького національного характеру і не в останню чергу екзистенційними пошуками самого Ф. Шуберта як автора циклу; 2) пояснити психотерапевтичний ефект сприйняття вокального циклу «Прекрасна мірошничка» у зв'язку з міфологічністю музичного та поетичного текстів цього твору.

Розробки музичної семіотики останніх десятиліть націлені на взаємодію музикознавства з психологією і філософією. Особливого значення набуває проблематика архетипного та міфологічності музичної мови. К. Леві-Стросс вказує на міф як на структуру музичну у своїй основі. Аналіз міфів, з його точки зору, можна порівняти з аналізом великої партитури [5]. Уявлення про певну частину реальності цілком «можуть бути інтерпретовані як міфологічні конструкції». Останні описані Р. Бартом [2] на знакових моделях, до яких можна віднести і музичні твори. У нашому випадку дана схема може описувати відношення між певним слуховим відчуттям і музичним образом, наприклад, слухове відчуття стрімкого і ритмічного бігу води, позначене дводольним розміром, оформленим у дрібних тривалостях, а також виражене в певній звуко-висотній характеристиці і помірно швидкому темпі, означає музичний образ струмка в шубертовському циклі «Прекрасна мірошничка».

Міфологема струмка стає основою всієї міфологічної системи «Прекрасної мірошнички». Пронизуючи всі пісні циклу (за винятком «Мисливця», де відсутність міфологеми струмка є знаковою), вона виступає означуваним, яке шляхом забарвлення поетичного тексту В. Мюллера емоційним, особистісним переживанням Ф. Шуберта підводить нас до суб'єктивного змісту знакових формул окремих пісень: «В дорогу», «Куди?», «Стій!», «Подяка струмкові» і т. ін. Такий спосіб міфологізації шубертовського вокального циклу багато що може відкрити у внутрішньому світі, а точніше в особистому міфі композитора (особистий міф – це неусвідомлений сценарій життєвого шляху людини, який представлений індивідуально заломленими архетипами колективного несвідомого) [9].

Несвідома логіка міфу, за К. Леві-Стросом, є логіка бінарних опозицій, які «онтологічно вкорінені» у самій природі людини. Разом з тим на психологічному рівні є стійка тенденція до зняття протиріч через катарсис, де міф є своєрідним медіатором між протилежними полюсами: добром і злом, життям і смертю, любов'ю і ненавистю, творенням і руйнуванням і т.д. Здавня відомо, що музична мова може бути найінтенсивнішим засобом катарсису. Елементами структури міфу, за К. Леві-Стросом, є міфологеми – символічний опис подій, героїв, або їхніх станів і намірів. Послідовний зв'язок між міфологемами становить сюжет міфу, ієрархічний зв'язок міфологем – утворює структуру міфу [5]. Таким чином, основну увагу, на наш погляд, слід приділити взаємодії музичних архетипів з архетипами колективного несвідомого в процесі сприйняття циклу «Прекрасна мірошничка», причому одиницями аналізу можуть бути міфологеми і їх музичне втілення.

Співвіднесемо музичні міфологеми (окремі пісні циклу) з музичними архетипами і архетипами колективного несвідомого. Таким чином, через послідовний зв'язок міфологем проявиться сюжет особистого міфу Ф. Шуберта, а ієрархічний зв'язок міфологем, у свою чергу, розкриє нам структуру даного міфу в якості ініціації особистості на новий рівень самоздійснення. У процесі інтерпретації музичного тексту ми будемо звертати особливу увагу на бінарні опозиції та їх медіацію за допомогою несвідомих змістів психіки. Маючи на увазі задану вище стратегію, ми пропонуємо розглянути міфологічну структуру вокального циклу «Прекрасна мірошничка» наступним чином. На наш погляд, структура циклу являє собою відображення ініціації Мельника, його шляху до гармонійного врівноважування в особистості духовного і тілесного. Тому центральною ідеєю циклу є сходження до духовного в результаті досвіду любові. В особистості Мельника перетинаються несвідоме (духовне) – Струмок і свідоме – «Я» (Его) – Мисливець. Перша і остання пісні є своєрідним обрамленням духовних пошуків ліричного героя. Отже, відлік внутрішньої трансформації героя слід починати з пісні «Куди?» і закінчувати піснею «Мельник і струмок». Таким чином, ми маємо 18 епізодів у психобіографії Мельника. Їх можна розбити на 6 міфологічних ступенів ініціації по 3 пісні у кожній. Причому пісні «Ку-

ди?», «Стій», «Подяка струмкові» відбивають першопричини душевних рухів Мельника, його інтуїтивні устремління, виражені питанням «куди?», і благополучне їх розв'язання, що супроводжується задоволенням і вдячністю. Мовою духовних традицій в перших трьох епізодах відображено світ архетипів. Невипадково Мельник спускається з вершини гори, неначе зі світу ідей у світ речей (за Платоном) для самоздійснення в любові й праці.

Наступні 3 пісні, а саме: «Святковий вечір», «Цікавість», «Нетерпіння» в духовному плані символізують світ творіння в його потенції, тобто починається процес втілення в реальність ідеальних устремлінь Мельника. Не випадково з'являється міфологема свята, яка асоціюється з біблійним мотивом бенкету, як винагороди за праведне служіння і духовне самовдосконалення. У піснях «Ранковий привіт», «Квіти мельника», «Дош сліз» відображений світ форм як точних образів речей на шляху їх матеріалізації, тобто, мовою ліричного героя, розквітають ті квіти (думки), які були ним вирощені. Причому вони далеко не бездоганні, про що і свідчить «дош сліз». Інші 9 пісень, на наш погляд, є дзеркальним відображенням перших дев'яти епізодів-міфологем. Вони також організовані за трійками, так що пісні «Моя!», «Пауза» і «Зелена стрічка на лютні» відповідають стадії «створення Всесвіту» або «світу, як нареченої» (за Біблією). Не випадково в пісні «Моя!» Звучить ідея володіння коханою, а зелена стрічка наштовхує нас на німецький народний звичай дарувати стрічку коханій. Насторожує лише посилене бажання Мельника повністю підкорити індивідуальність коханої.

Можна припустити, що 3 наступні пісні, а саме: «Мисливець», «Ревнощі і гордість», «Улюблений колір» є проекцією несвідомого Мельника і водночас виявом його захисних реакцій і раціоналізацій («раніше білий колір я любив, тепер зелений мені милий»). Дійсно, в образі Мисливця втілилися внутрішні тіньові сторони Мельника: ревнощі і гордість. Саме тому ми й спостерігаємо на тлі ворожості ліричного героя до суперника також і неприкрите захоплення ним («мій герой»). Пісні «Злий колір», «Зів'ялі квіти», «Мельник і струмок» є закономірним результатом амбівалентності внутрішнього світу ліричного героя. Улюблений колір раптом обертається злим, квіти Мельника в'януть (квіти часто є метафорою думок і, таким чином, їх вмирання свідчить про згасання таланту, творчого натхнення), а взаємини зі струмком (Мельник та Струмок перестають розуміти один одного, вони вже не одне ціле, не співзвучні) переходять у стадію відчуження, і ця ініціатива проявляється перш за все з боку Мельника. Враховуючи, що Струмок (ріка життя) символізує глибинну індивідуальність, покликання, Мельник спочатку перебував у гармонії зі світом; а подальша байдужість і розчарування по відношенню до цих рівнів «Я» свідчить про пригніченість ліричного героя пристрастями і стражданнями. Тому пропозиція Струмка «перемогти страждання любов'ю», що викличе появу «нової зірки на небі» («друге народження»), залишається непочутою. Мельник не в силах перевер-

шити себе і піднятися до рівня духовної любові через надмірне ототожнення себе з єго, яким знехтувала його кохана.

Однак Струмок і тут не залишає свого друга, співчутливо даруючи йому спокій і забуття (несвідоме потенційно зберігає за ліричним героєм можливість відродження в новій якості). Цей міфологічний сюжет і міфологічна структура вокального циклу своєрідно заломлюються в музичних архетипах, які у свою чергу справляють психотерапевтичний вплив на слухача. Він проявляється, перш за все, у можливості усвідомлення власних цінностей та смислів при зіткненні з темами нерозділеного кохання, подолання розчарувань і криз на шляху особистісного самоздійснення.

Звернімося безпосередньо до виявлення та інтерпретації музичних архетипів у тексті пісень циклу. Причому основну увагу приділимо дев'яти найбільш знаковим пісням, дві з яких обрамляють міфологічний сюжет і, на наш погляд, відображають можливість виходу ліричного героя на новий виток його духовного розвитку. Дійсно, «Колискова струмка» є своєрідною ініціацією в новий нематеріальний стан. Невипадково пісня написана в «ідеальній тональності» E-dur, що в музиці XVIII – XX століть співвідноситься з символікою ініціації – посвяти [6]. Перехід в інший світ мислиться як входження в ріку (Лета – ріка забуття у древніх греків, звідси - «канути в Лету»). Тим не менш у слухачів виникає впевненість у тому, що після чудесного пробудження Мельник знову відправиться в дорогу, вже по-іншому сприймаючи життєві перипетії. Саме тому темп заключної пісні співвідносний з темпом вступної пісні («помірно» і «помірно швидко»), що відображає циклічність психічних процесів особистості, коли «помираючи» у своїй старій якості, людина водночас «народжується» в новій.

Вступна пісня «В дорогу» відразу ж привертає слухачів, оскільки вона близька до народно-побутових образів, що впливає із застосування простої куплетної форми, метричного зсуву каденції, оспівувань і ліризації. Тональність Сі-бемоль мажор використана для трактування світлого, радісного настрою героя і сприяє емоційному включенню слухачів в історію Мельника. Усі зазначені засоби музичної виразності, на наш погляд, підпорядковані архетипу Шляху. Останній розкривається у безпосередності, наївності, інтересі до всього нового, динамічності внутрішнього світу героя. Шлях Мельника передбачає спуск з гори в долину, а це, ще раз підкреслимо, символізує внутрішнє рішення втілити свої ідеальні плани в практичне життя. Методичний розмірений гуркіт жорен, який супроводжує спуск у долину, асоціюється з педантичністю, помірністю і наполегливістю німецького характеру, закріпленому християнською етикою протестантизму. Разом з тим ми занурюємося в містичну стихію німецького менталітету, що виражається в імпульсивності, схильності до ризику та інтуїтивному відчутті на пряму шляху («зрозуміли мені наміри твої, струмок»).

Таким чином, при сприйнятті музичного тексту відбувається поживлення глибинних рівнів колективного несвідомого. Зв'язок з колек-

тивним несвідомим, ймовірно, здійснюється через комунікативну спрямованість музики, через базові форми соціальної комунікації, які і є музичними архетипами. Д. Кірнарська виділяє комунікативні архетипи «Заклику», «Прохання», «Гри», «Медитації» [5]. Це своєрідні протонтонаційні форми сприйняття зовнішнього і внутрішнього світів, які наповнюються різним змістом залежно від духу епохи і особистісних особливостей композитора. На думку Б. Асаф'єва, в основі музичної інтонації і, відповідно, музичних архетипів лежить явище мовної (комунікативної) інтонації [1]. Поетичний текст вокального твору вступає у взаємодію (частіше гармонійну, але іноді і конфліктну) з музичною архетипікою (інтонаційною структурою) і, таким чином, посилює музичний вплив твору через внутрішню вокалізацію. Сприйняття міфологічних кодів музичного тексту сприяє психорезонансу і катарсису. У результаті відбувається доповнення і переструктурування простору особистісних смислів реципієнта, що в свою чергу виводить його на новий рівень самоусвідомлення.

У зв'язку з вищезазначеним, ми застосовуємо концепцію музичних архетипів Д. Кірнарської до аналізу інтонаційної структури пісень циклу. Перша пісня, звичайно ж, відображає комунікативний архетип заклику. Згідно з Д. Кірнарською, цей архетип відповідає загальнозначущим подіям, які вимагають колективного піднесення [5]. Таким чином, соціальна ситуація, яку пропонує Ф. Шуберт слухачам, передбачає лідерську роль Мельника, за яким хочеться піти. Нагадаємо, що його ентузіазм пов'язаний саме з духовним самовдосконаленням, що особливо показово у контексті романтичної музичної міфотворчості. Тілесномоторні прояви архетипу заклику відображені в розмірі 2/4, що сприяє активній ходьбі, спрямованому руху вперед з твердим акцентованим ритмом.

«Подяка струмкові» супроводжується медитативною інтонацією: Мельник рефлексує правильність вибору свого шляху, ставлячи риторичні запитання Струмку. Причому його роздуми схожі з формулами самонавіювання («йду за тобою, задоволений долею; що шукав, те знайшов»). Мажорна тональність (Соль мажор) втілює довіру до своїх невичерпних життєвих сил, це символізується повноводною, неспішною течією струмка. Зауважимо, що слухачі, емоційно резонуючи з цим станом Мельника, отримують можливість почерпнути життєву енергію в архетипі Води. Пісня «Нетерпіння» знову повертає слухачів до комунікативного архетипу заклику. Мельник закликає всіх навколо розділити його новий статус: «Твій я довіку». Проте музика демонструє зміну настрою, сум'яття, почуття невпевненості, які виражені у співіснуванні двох типів музичних строф одночасно (вокальна партія – двотакт, фп. партія – тритакт). Ефект переходу від одного типу ритмічного остинато до іншого: контрастність рівномірного пульсуючого ритму в основній частині строфи і ритму «приспіву» з довгими звуками на початку кожної фрази радше свідчать про те, що ліричний герой видає бажане за дійсне. Пам'ятаючи про те, що інтонація заклику пов'язана з роллю лі-

дєра, в даному випадку ми вже не відчуємо внутрішньої потреби йти за почуттями Мельника. Таке відчуття, можливо, викликане відмовою Мельника від внутрішнього покликання. Недарма в пісні відсутній розмірений біг струмка, його образ з'являється лише періодично, нагадуючи швидше хвилі, що розбиваються об скелі.

«Дощ сліз» передає відчуття наростаючого душевного конфлікту, зіткнення надії на взаємність і сумнівів у щирості своїх мотивів. Невизначеність, хиткість внутрішнього стану Мельника виражені в чергуванні мажору і мінору. Причому мінору виникає після запрошення Струмка («друзе, худчій до мене»). Застосування збільшеного тризвука як D з підвищеною квінтою на слабкій частині такту, динамічність інтонацій підкреслена метричним зміщенням каденції (зміщення тонічного звуку щодо тактової риски здійснюється у присутності D на місці метричного підгрунтя). Таким чином, інтонація медитації чергується з проблисками тривоги у зв'язку з інтуїтивним відчуттям біди. Разом з тим дощ, який запліднює землю, здавна символізує життєдайний вплив неба, родючість ґрунту, природи і духу, «краплі істини». Роса або дощ є символами роз'яснення релігійних істин, що дає змогу ліричному героєві піднятися над своєю життєвою ситуацією.

Пісня «Моя!» – драматургічна емоційна вершина циклу підтверджується у схвильованому акомпанементі, бурхливому потоці мелодії і постійному збільшенні діапазону. Для передання почуття героїчності, гімністичності використана «блискуча» тональність Ре-мажор. Зміна радісного безмежного тріумфування зосередженим роздумом, вираженим у тексті, в музиці втілена у зміні тональності Ре-мажор на Сі-бемоль-мажор (яка не порушує світлого колориту цієї пісні). Перехід від мелодики, побудованої на повторенні коротких акордових мотивів до широкого наспіву декламаційно-аріозного складу нагадує гру, підкреслює невідповідність внутрішніх переживань зовнішньому вираженню. Дійсно, архетип гри відображає примірювання на себе різних ролей і масок без серйозних наслідків. Грайливість відображена в тілеснорухових проявах у вигляді кружляння, бігу і польоту. Тональна невизначеність цієї пісні, модуляція в соль-мінор відображає відтінок переходності у зв'язку зі зміною стану героя («Я сам-один, і все довкола темно»). Протиставлення почуття володіння коханою, яке зосереджене на рівні особистісних амбіцій, голосу млинового колеса (нагадаємо, що млинове колесо і жорна на початку циклу символізували бажання активно реалізувати своє духовне призначення) свідчить про відмову від свого шляху самореалізації. Відмова від слідування вищому «Я» з його альтруїстичною любов'ю відображена також у забороні «співати солов'ям і дроздам». Але таке порушення вищого природного порядку викликає звуження свідомості («сонце, що так тьмяно світиш?»). Потьмарення зазвичай яскравих творчих думок Мельника виражається символом поля, що сховало всі свої квіти. Відчуття самотності і звуження свідомості – знак віддаленості та відірваності від свого вищого «Я». Але все ж у грі завжди залишається можливість знайти і гідно зіграти свою

роль. Про це свідчить органічна ладова структура, різнобічність варіативного мислення в даній пісні (використання принципу інтонаційного уподібнення, здатність протиставляти, чергувати тематичний матеріал в рамках єдиної ідеї). Таким чином, при всій відмінності розділів пісні не виникає відчуття роз'єднаності завдяки інтонаційній близькості початку і кінця, а саме комунікативного архетипу гри. Легкий ковзаючий рух вокальної партії в одноманітному ритмі – це музично-руховий еквівалент даного архетипу.

Пісня «Мисливець» – ще одна модифікація музичного архетипу гри. Трохи забігаючи наперед, відзначимо, що пісня «Злий колір» також відображає ігрову інтонацію, в даному випадку театральну трагедію. На наш погляд, більш широка присутність музичного архетипу гри у другій частині циклу, порівняно з першою свідчить про акцентування особистісної, а не духовної присутності Мельника в розгортанні сюжету. І лише наприкінці циклу в пісні «Мельник і струмок», ми зустрічаємося з інтонацією прохання-вмовляння. Складається враження, що ліричний герой надто захопився своєю роллю в грі, прийняв її дуже близько до серця. Отже, повертаючись до міфологеми Мисливця, слід зазначити, що цей персонаж є другим «Я» ліричного героя. Для німецької ментальності архетип Вершника особливо актуальний. Кінь – тотемна тварина германських народів і сонячний символ. З іншого боку, прихована суперечливість архетипу відображена в міфологічному образі кентавра – втіленні гордості і прагнення до панування, далеких від духовності. Зв'язок коня з темними силами людського ества, з імпульсивністю, нестримним бажанням, інстинктивними потягами був помічений багатьма авторами (Ф. Ніцше в устами Заратустри: «Мої ноги – це ноги коня, вони галопують, не зважаючи на перешкоди, і їх стрімкий хід дарує мені диявольське задоволення»). Для відтворення схвильованості композитор застосовує рівнодольний рух у швидкому темпі, який споріднений з оперним *raglando* (Мельник грайливо лає «свого героя», пропонуючи йому битися з кабаном) у даному випадку символізує руйнування і грубу силу. Закличні інтонації мисливського рогу, які символізують Мисливця, все ж таки згладжені мінорною тональністю, імітаційним розвитком мелодії та швидким темпом, нагадуючи, таким чином, про головного героя циклу – Мельника, який і є дійсним «автором» партій інших дійових осіб. Символізація Прекрасної мірошнички у вигляді лагідної лані наводить на думку про архетип аніми. Таким чином, ігрові інтонації пісні «Мисливець» переносять слухачів в умовний простір взаємовідносин чоловічого і жіночого начал в особистості. Ритм тупоту копит звучить протягом усієї пісні, змушує задуматися про роль мужності в німецькій ментальності. Мимоволі спливає архетип грізного бога Вотана – вершника з прадавнього лісу.

Пісня «Злий колір» являє собою зразок театралізованого дійства. Гранична схвильованість Мельника передається через різке зіткнення мажору і мінору (при кінцевому затвердженні мінору). Трагедійність підкреслена рельєфністю інтонаційного контрасту, тональною багато-



манітністю, динамічними підйомами і спадами. Бадьорі, мужні інтонації сприймаються не стільки як виклик долі, скільки як спроба людини, що зневірилася, замаскувати свій стан. Тим більше що в поетичному тексті В. Мюллера підкреслюється роздвоєність внутрішнього світу Мельника на дві протилежності: Мисливця і Романтика. Ліричний герой, тим не менш, швидко перевтілюючись, встигає зіграти обидві ролі. Це нагадує ляльковий театр, де один ляльковод грає всіма ляльками. Таким чином, інтонація гри нашттовує слухачів на думку про штучність, неприродність психологічного стану Мельника, який переоцінив свої душевні можливості і шукає винних зовні, проклинаючи зелений колір. У даному випадку зелена стрічка асоціюється з міфологемою Змія-спокусника, піддавшись якому, ліричний герой втратив правильний внутрішній напрямок. Гра закінчується програвшем Мельника.

У пісні «Мельник і струмок» він нарешті вдається до інтонації прохання. Для соціальної ситуації прохання значуща наявність прохача і дарувальника. В образі дарувальника в даному випадку виступають Ангели, які можуть принести спокій і забуття. Образ струмка, що сумно колихає хвилі, втілений в низхідному русі мелодії звуками подвійної D, гранично елементарному супроводі, який зводиться до окремих акордів. На першому плані стоїть трагедія Мельника, хоча паралельно готується передбачене і поетом, і композитором вирішення конфлікту. Про це зокрема свідчить написана в мажорі партія Струмка, який у цьому контексті також є дарувальником, пропонуючи Мельнику «любов'ю перемогти страждання». Тілесно-моторні прояви архетипу прохання присутні в плавних «присідаючих» рухах і відлунні в кінці вокальної фрази. М'які зітхаючі інтонації на тлі уповільненого «серцебиття» фортепіанної партії відображають музичний еквівалент архетипу прохання. Вступаючи в емоційний резонанс з даною піснею, слухачі мимоволі зосереджуються на своїх найпотаємніших переживаннях і проханнях. У пісні «Коліскова струмка» використані прийоми мінімалізму: репетитивності – повторення в мелодії і акомпанементі короткого плавного мотиву, який виконує функцію заколисування, а також сувора лаконічна куплетна форма. Дана пісня поєднує в собі архетипи гри і медитації. Ритуал заколисування, як своєрідна гра, здавна слугував способом залучення позитивних подій в долю дитини. Немовляті пропонувалося накопичити сили для майбутніх звершень, які потенційно закладені в його життєвому шляху. Мельник втомився від пристрастей і страждань, і в нього є можливість переосмислити свої життєві пріоритети і цінності. Саме в цьому проявляється медитативна установка пісні. Трохи чутна, завмирає в тиші коліскова, поступово приводячи слухача в стан концентрації на проблемах життя і смерті, натякаючи на можливість відродження в новій якості.

Висновки. На сучасному етапі розвитку суспільства відбувається інтеграція різних сфер соціальної комунікації (вербальних і невербальних), що сприяє розвитку міждисциплінарних наукових напрямків, таких як музична психологія, музична семіотика та ін. Основним завдан-

ням цих галузей є обґрунтування моделей подання інформації, які одночасно можуть бути адресовані і правій, і лівій півкулям мозку людини. Необхідність впровадження зазначених інформаційних систем у сфері освіти робить пізнання особливостей музичного сприйняття одним з найважливіших напрямків сучасної психологічної науки. Перспективним у цьому сенсі є вивчення музичного впливу творів композиторів-класиків, який заснований на міфологічності музичного тексту. На сьогоднішній день залишається недостатньо вивченим взаємозв'язок музичних архетипів з архетипами колективного несвідомого, що й актуалізує теоретичні та емпіричні дослідження процесу музичного міфотворчості.

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – М. – Л. : Наука, 1965. – 315 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
3. Вульфийус П.Ф. Шуберт. Очерки жизни и творчества / П.Ф. Вульфийус. – М.: Музыка, 1983. – 447 с., С. 139 – 153.
4. Жюльен Н. Словарь символов / Н. Жюльен. – М., 1999. – 498 с.
5. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие / Д. Кирнарская. – М. : Музыка, 2000. – 305 с.
6. Леви-Стросс К. Культура как система / К. Леви-Стросс / Семиотика и искусствометрия. – М. : Наука, 1972. – 279 с.
7. Маркова Е. Н. Музыкальная культурология / Е.Н. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 110 с.
8. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю.Н. Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.
9. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М. : Прогресс, 2005. – 397 с.
10. Блинов О. А. Процесс музыкальной психотерапии: Систематизация и описание основных форм работы / О.А. Блинов // Психологический журнал. – 1998. – № 3. – С. 25 – 28.
11. Брусиловский Л.С. Музыкалотерапия: [руководство по психотерапии / под ред. В. Е. Рожнова] / Л.С. Брусиловский. – М., 1985. – 230 с.

From K. G. Yung analytical psychology point of view is being reconstructed the F. Schubert vocal continuation “Die schone mullerin” myth structure. Here is shown the mechanism of music archetype and poetic text of the cycle and so is cleared the music therapy conditions of this work implementation in the space of personal self-realization of listeners.

**Key words:** music therapy, music work myth structure, music archetype, personal self-realization.