

УДК 78.01+78.071.2/786.2

*Е. Ергиева***ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ  
В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ  
(НА ПРИМЕРЕ 10 ПЬЕС ИЗ БАЛЕТА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЧ. 75 С. ПРОКОФЬЕВА)**

*В статье на примерах 10 пьес из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева исследуются интонационно-коммуникативные проявления архетипических образов в исполнительской интерпретации Е. Кисина. Аудиовизуальный анализ его интерпретации данного произведения показывает, что им используются как исполнительские средства музыкальной выразительности, так и психосемантика и кинесика, которые соотнобразуются благодаря его художественной психотехнике с внутренними переключениями артиста из одного психологического состояния в другое и таким образом способствуют органичному воплощению архетипических образов данного цикла С. Прокофьева, установлению художественной коммуникации артиста с публикой.*

**Ключевые слова:** архетип, архетипические образы, базисные формы музыки, игра, интонация, коммуникативные архетипы, протонтонация.

Коммуникация музыканта-артиста и публики связана с таким явлением, как коллективное бессознательное, которое включает в себя феномен архетипа. АРХЕТИП (греч. *arche* — начало и *typos* — образ; первообраз, проформа) — понятие, восходящее к традиции платонизма и играющее главную роль в «аналитической психологии», разработанной К. Юнгом [1]. По словам К. Юнга, архетип «сам по себе является непредставимым бессознательным, предсуществующей формой, являющейся частью наследованной структуры психического бытия и может поэтому проявлять себя спонтанно везде и в любое время» [10, с. 191].

Архетип наполняется конкретным содержанием только при воздействии на определенное сознание. Образы, в которые проецируются архетипы, называются архетипическими образами (к примеру, Дева Мария, Мать Сыра Земля — архетипические образы «Матери»). Согласно теории К. Юнга, это сюжеты, идеи, образы, которые встречаются в самых разных культурах, они общие для всех людей на земле. Возникновение архетипических образов в сознании человека вызывает у него очень сильные эмоции.

Существует множество различных архетипов, например: «Дитя», «Герой», «Анима», «Мать», «Мудрый старец», архетип «Самости» и др. Архетипические образы, возникшие на их основе, послужили источниками мифов и сказок, религии и искусства. Они также заложены и в образном содержании музыки.

Архетип «Дитя» проявляется в музыке как нечто непосредственное, спонтанное; «Герой» олицетворяет собой мужественность, борьбу, стремление к победе, преодоление различных преград; «Анима», наоборот, символизирует женственность, расслабление, снятие напряжения; «Мать» олицетворяет собой самоотверженность, всепрощение, умиротворение; «Мудрый старец» (архетип Духа) связан с некоей высшей мудростью, с властью, которая превосходит человеческие возможности; «Самость» — самый важный архетип, объединяющий сознание и подсознание человека.

Восприятие архетипических образов основано на интуитивном понимании протоинтонаций. *Протоинтонация* — это предшественник музыкальной интонации в современном смысле этого слова. Протоинтонации являются носителями древнейшего глубинного опыта человеческого сознания, закодированного в «коллективном бессознательном». *Протоинтонации* — это так называемые «базисные формы музыки», то есть разнообразные звуковые реакции, сопровождавшие в древние времена различные жизненные, бытовые, ритуальные события. *Основные базисные формы звуковой коммуникации (протоинтонации) происходят от древнейших коммуникативных архетипов, заложенных в генетической памяти человечества.* Как отмечает Д. Кирнарская, коммуникативные архетипы — это «универсальные звуковые, зрительно-пространственные и моторно-пластические знаки, символизирующие определенные социальные отношения и роли» [6].

Базисные формы звуковой коммуникации тесно связаны с архетипами теории К. Юнга. Например, архетип «Героя» (К. Юнг) находит свое отображение в базисной форме «призыва», когда один человек стремится передать многим свою активность, энергию, призывает других людей к чему-либо. Существует также базисная форма «прошения», которая соответствует архетипу «Анимы», а базисные формы «игры» и «медитации» — соответственно архетипам «Ребенка» и «Самости».

Базисные формы редко можно встретить в чистом виде. Чаще они наслаиваются друг на друга, благодаря чему каждое музыкальное

произведение имеет свой неповторимый облик. Эта смена базисных форм в пределах одного произведения и является для слушателя основой восприятия музыкальной драматургии. Рассмотрим проявление различных архетипических образов на примере 10 пьес из балета «Ромео и Джульетта» для фортепиано С. Прокофьева (интерпретация Е. Кисина). Цикл фортепианных пьес открывается праздничным, ярким *«Народным танцем»* в духе тарантеллы. По характеру этот танец веселый, задорный, стремительный, это яркое проявление базисной формы игры. Большую роль в этом номере играет ритм — волевой, напористый, мужественный, активный. Это отражение базисной формы *«призыва»*. Продолжает это настроение вторая пьеса — «Сцена» (*«Улица просыпается»*). Она имеет скерцозный характер, предвосхищая пьесу *«Меркуцио»*.

Пьеса № 3 — *«Менуэт»*. Этой музыкой в балете сопровождается сцена торжественного съезда гостей на бал в доме Капулетти. В отличие от легкой, радостной тарантеллы этот танец более напыщенный, пафосный. В нем находит свое отражение архетип *«Старца»* — воплощение традиций. Важную роль играет здесь пунктирный ритм, акценты, которые необходимо исполнять очень точно. В сюжете архетип *«Старца»* проявляется в том, что Джульетта должна подчиниться чувству долга, воле своего отца и матери, воле окружающего ее общества, стать такой же, как все.

Пьеса № 4 — *«Джульетта-девочка»*. На протяжении небольшой пьесы раскрываются различные грани характера Джульетты и как бы предвидится ее дальнейшая судьба: превращение из шаловливого ребенка в нежную и грациозную девушку, ее любовь и смерть. Образ Джульетты является ведущим персонажем балета Прокофьева. Если в одноименной симфонии Г. Берлиоза центральным образом является Ромео, а у П. Чайковского главный образ — сама любовь Ромео и Джульетты, то у С. Прокофьева в центре действия оказывается Джульетта. Ее многослойная музыкальная характеристика — проявление многозначности, смысловой объемности *архетипа «Анимы»*.

Первая тема, или лейтмотив *«Джульетты-девочки»*, представляет собой стремительный гаммообразный взлет, завершающийся аккордовыми прыжками. Он передает детскую шаловливость Джульетты, находится как бы на стыке двух архетипов — *«Анимы»* и *«Дитя»*:



В ней женская грациозность сочетается с детской легкостью, непосредственностью.

Эту тему сменяет лирический напев (в оркестровой версии звучит у кларнета), который отражает нежный образ Джульетты-девушки, это архетип «Анимы» в чистом виде:



Далее вступает еще одна мелодия: хрупкая, мечтательная, обволакиваемая подголосками тема грез:



В оркестре эту тему исполняет флейта, она звучит как неясное предчувствие, как бы предвещающая трагическую судьбу девушки. По словам Т. Дегтяревой, эта тема обладает жанровыми чертами колыбельной и впервые выявляет в образе Джульетты бессмертное материнское начало. «Итогом эволюции образа героини становится ее символическая смерть, означающая окончательное *вырастание архетипа «Анима» в архетип «Матери»*» [4]. Согласно К. Юнгу «мать — главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение» [12, с. 218].

Эта же тема в балете сопровождает сцену, в которой **Джульетта** выпивает снотворный напиток, а также сцену смерти Джульетты. В данной теме архетип «Анимы» тесно связан с образом *Смерти*. Таким

образом, благодаря своей многослойности, архетип «Анимы» раскрывает бинарную оппозицию жизни и смерти. Эта оппозиция является ведущей тематической линией всего балета, и она же становится внутренним свойством самой Джульетты.

Анализ интерпретации Е. Кисина пьесы «Джульетта-девочка» показал, что архетипические образы ярко отражаются им не только в звуке, но и во внешнем облике, культуре музыкально-игровых движений пианиста. Так, в первой теме, отражающей образ ребенка (архетип «Дитя»), пальцы исполнителя как бы зашиповывают клавиатуру, передавая детскую шаловливость, дерзость. Пианист применяет очень острое стаккато. Напротив, в «Аниме» его руки сразу становятся плавными, мягкими. Их ниспадающее движение соответствует нисходящей протоинтонации «прошения» в мелодии.

В третьей теме у Е. Кисина как бы меняется ощущение времени. Он не просто берет более медленный темп (*piu tranquillo* — ремарка автора). Он как бы внутренне замирает, это отражается и в его движениях, в его руках. В данном случае замирание отражает образ Смерти. Недаром даже слова «замереть» и «умереть» — однокоренные.

Затем возвращается вторая тема, которую сопровождают пассажи *leggiero* в партии левой руки. И здесь у Е. Кисина параллельно живут два образа: его правая рука движется с пластичностью «Анимы», а левая — с оживленностью, шаловливостью «Ребенка». Это яркий пример того, как архетипические образы могут накладываться, наслаиваться друг на друга.

Пьеса № 5 «Маски» — насмешливый, шуточный танец Ромео, Меркуцио и Бенволио, которые проникли на бал в масках. Музыка отображает архетипический образ «Тристера». 6-й номер — знаменитый «Танец рыцарей». Вражда Монтекки и Капулетти — это больше чем противостояние двух семей. Это символ вражды и войны. С. Прокофьев ярко передает в этой пьесе упрямство, несгибаемость — свойства характера, которые впоследствии часто приводят к трагедиям, страданиям невинных людей. Тяжесть и напыщенность выражена в аккордах партии левой руки. Затем октавами вступает «тема вражды».

Е. Кисин играет ее, используя тяжелое *non legato*, как бы «упираясь» в рояль, т. е. передает упорство движениями своих рук. Важна роль метроритма, особенно агогическое «оттягивание» четвертой доли. Можно сказать, что эта пьеса отражает темные стороны архети-

па «Мудрого Старца» (или «Первоначального Отца»): авторитарность, властность. Тема противостояния чувств и долга перед обществом, актуальная для искусства, является одной из центральных в данном произведении. Благополучие общества важнее, чем счастье отдельного человека, долг и традиции — важнее, чем чувства.

Протест Джульетты против своих родителей — пассивный, вну-тренний, как бы скрытый от посторонних глаз, — запечатлен в сле-дующем за основной темой контрастном эпизоде (в балете — танец Джульетты и Париса):



В нем плавность, покорность «Анимы» сочетается с какой-то остро-рожностью, напряженностью: Джульетта, с одной стороны, послуш-на воле родителей, которые ее знакомят с Парисом, но внутренне противится этому, сторонится Париса, окружающие же принимают это внутреннее противление просто за стеснение, смущение молодой девушки.

Е. Кисин ярко передает смену архетипического образа властного подавляющего «Отца» на образ нежной и хрупкой «Анимы». Во вре-мя короткой паузы между эпизодами он весь как бы подбирается, сжимается, полностью внутренне переключаясь с тяжелой поступи рыцарей на грациозные, осторожные шаги Джульетты. Активность смелых и напористых движений его рук сменяется на очень робкие, легкие, а звукоизвлечение становится предельно аккуратным.

Совершенно с другой стороны представлен архетип «Мудрого Старца» в 7-й пьесе — «Патер Лоренцо». В 6-й и 7-й пьесах очевидно различие между понятиями «архетип» К. Юнга и «коммуникативный архетип» Д. Кирнарской. Архетип в обеих пьесах один, а коммуни-кативные архетипы — совершенно разные. В «Танце рыцарей» про-тоинтонация властная, волевая — это коммуникативный архетип «Призыва», а в пьесе «Патер Лоренцо» доминирует коммуникативный архетип «Медитации»:

## 6 Монтекки и Капулетти



## 7 Патер Лоренцо



В 7-й пьесе музыка выражает спокойствие, умиротворение, степенность. Темп умеренный, фактура — хорального склада, в небольшом диапазоне. Благодаря смене базисных форм в 6-й и 7-й пьесах раскрываются разные грани архетипа «Мудрого Старца». В 6-й пьесе — это отрицательные черты: властность, непримиримость. А в 7-й — доброта, умудренность опытом, высшее спокойствие. Чтобы передать покой и умиротворение, для исполнителя очень важно избегать торопливости. Поскольку на фортепиано звук быстро угасает, часто переложения оркестровых произведений спокойного характера играют немного быстрее, чем в оригинале. Для преодоления этого недостатка важен не столько сам темп, сколько само внутреннее ощущение размеренности, степенности. Чтобы воплотить мягкость, доброту образа патера Лоренцо, руки пианиста должны стать очень мягкими, «глубоко» берущими звук. Всякая грубость, резкость туше будет в этой пьесе особенно резать слух, может нарушить созданный композитором образ отеческой мудрости, заботы и доброты.

8-я пьеса цикла — «Меркуцио». Этот персонаж в произведении В. Шекспира — яркий образец «Трикстера» (Плута, Трюкача), как проекции архетипа «Тени». Согласно К. Юнгу, «тьень — это условно «низшая» часть личности; сумма всех личностных и коллективных психических элементов, которые из-за их несовместимости с избранной сознательной установкой не допускаются к жизненному проявлению и в результате объединяются в относительно автономную, «фрагментарную» личность с противоположными тенденциями в бессознательном. Тень выступает компенсаторно по отношению к

сознанию; следовательно, ее эффект может быть как позитивным, так и негативным» [10, с. 208].

«Трикстер» — это коллективный образ тени, совокупность всех низших черт характера в людях» [12, с. 354]. Это архетипический персонаж, зловредный пересмешник, озорник и пакостник. «Трикстер» может быть как «добрым», так и «злым». В фольклоре самых разных народов этот образ проявляется как различные мелкие озорники, вроде домовых, эльфов или бесенят. По словам Юнга, «трикстер был источником развлечения вплоть до времен цивилизации, где его все еще можно узнать в карнавальном образе Пульчинеллы и шута» [там же, с. 348]. «...Любопытное соединение черт, типичных для трикстера, можно найти в алхимическом образе Меркурия; например, любовь к коварным розыгрышам и злым выходкам, способность изменять облик, его двойственная природа — наполовину животная, наполовину божественная, подверженность всякого рода мучениям и — *last but not least* — приближенность к образу спасителя. Благодаря этим качествам Меркурий выглядит как демоническое существо, воскресшее из первобытных времен и превосходящее по возрасту даже греческого Гермеса» [там же, с. 338].

Недаром персонаж Меркуцио имеет столько общего с этим вестником античных богов. Возможно, В. Шекспир при создании «Ромео и Джульетты» воспринял созвучие имен Меркуцио и Меркурий. Меркурий — посредник между божественным миром и людьми. Меркуцио — фантазер; он также находится на грани двух миров: реального и фантастического.

Меркурий с помощью своего жезла насыляет сны. У Меркуцио в пьесе Шекспира также есть монолог о снах и о королеве Маб — ночной проказнице, которая тоже является проявлением образа «Трикстера». Меркурий — проводник душ в царство умерших. Недаром Меркуцио первым умирает в пьесе, все остальные смерти последуют за этой.

С именем Меркурия созвучно в английском языке прилагательное *mercurial* — «живой», «непостоянный», «переменчивый». Это те черты характера, которые свойственны и Меркуцио. О нем нельзя сказать однозначно, «хороший» он или «плохой». Хоть он и защищает Ромео, но своей горячностью и своим предсмертным проклятием он косвенно способствует гибели друга, при этом умирает и сам. Таким образом, Меркуцио является одним из литературных трикстеров, лиц морально неустойчивых, но иррационально обаятельных. Кро-



ме того, его можно считать как бы двойником самого С. Прокофьева, олицетворяющим остроумие и оптимизм композитора. Подобные образные сферы как особенность композиторского стиля часто встречаются в его творчестве.

Не случайно Л. Гаккель назвал статью о С. Прокофьеве «Он сам дитя» и пишет о нем как о гении, обладающем «детской конституцией» (выражение П. Флоренского), которая дает возможность не эгоцентричного, а потому объективного, целостного восприятия мира [4]. Детская конституция соответствует архетипу «Дитя» К. Юнга. По его мнению, «существенным аспектом мотива ребенка является его свойство будущности. Ребенок — это потенциальное будущее. Поэтому возникновение мотива ребенка в психологии индивида означает, как правило, предвосхищение грядущего развития» [11, с. 361].

Образ младенца «...персонифицирует жизненную мощь по ту сторону ограниченного объема сознания, те пути и возможности, о которых сознание в своей односторонности ничего не ведает, и целостность, которая включает глубины природы. Он представляет сильнейший и неизбежный порыв сущности, а именно порыв по осуществлению самого себя. Он — невозможность поступить иначе, оснащенная всеми естественными силами инстинкта» [там же, с. 369]. Образ ребенка, в свою очередь, тесно связан с меркурианским архетипом «Трюкача-Тристера», обозначающим последующее развитие личности, когда самостоятельной становится не только индивидуальность, но и ее мысль. Эта связь особенно проявляется в ситуации *ИГРЫ*. Озорство ребенка, шалости, нарушение запретов взрослых развивают его независимость, самостоятельное мышление.

Все это ярко отражено в музыкальном материале, характеризующем Меркуцио. Пьеса, с одной стороны, имеет по-детски непосредственный характер, а с другой — отличается скерцозностью, танцевальностью, озорством. Е. Кисин тонко чувствует этот образ. В его игре, так же как и во внешнем облике, проявляется этот задор, дерзость, бешеная, неукротимая энергия юности.

В очень быстром темпе прослушаны все выразительные элементы, интонации, очень четко проартикулированы все штрихи. Для этого необходима очень быстрая скорость мышления — также характерный признак юности. Часто у неопытных исполнителей скорость движения пальцев намного превышает скорость мышления, что выражается в «заученности», «запрограммированности» игры. Следовательно, исполнительская сложность заключается в том, что

все акценты, какие-либо резкие перемены должны быть совершенно непредсказуемы для слушателя, а значит, и для самого исполнителя. Именно в этой непредсказуемости, импровизационности и проявляется архетипический образ «Ребенка», его ИГРЫ. Кисину это удается — неожиданные вступления октав в басу, переход от крадущейся средней части к бурной репризе вызывают у него непосредственную, детскую радость, будто он сам совершил какую-то непростительную дерзость, шалость.

Название 9-й пьесы *«Танец девушек с лилиями»* говорит само за себя. В балете под эту музыку танцуют подруги Джульетты, еще не знающие, что она якобы «умерла». Их движения очень нежные, как бы скользкие. Музыка такого характера — явное воплощение архетипа *«Анимы»*.

Ремарки автора — «неторопливо», «изящно» — также соответствуют этому архетипическому образу. В коротких мотивах с подчеркнутыми *tenuto* окончаниями заложена *протоинтонация* прощения, — это как бы поклоны, реверансы. Важно, чтобы они были грациозными, женственными, а не тяжеловесными, отражали женское начало.

Последний номер цикла — *«Ромео и Джульетта перед разлукой»* — самый развернутый. Он как бы подытоживает всю сюиту, отражая основную идею самой легенды о Ромео и Джульетте — идею «*Liebestod*».

Принадлежность ее кругу «*Liebestod*» не вызывает сомнений: на это указывает и первоисточник (средневековая легенда) трагического наклонения, и круг главных действующих лиц, и мифологема дня — ночи, важная роль темы судьбы, а также тема любовного напитка, в данной сюжетной ситуации знаменующего неизбежность смерти.

В интонационном плане в музыке С. Прокофьева это проявляется как сочетание различных базисных коммуникативных форм — здесь и *«прошение»*, и *«призыв»* (к любви, к жизни), и *«медитация»* (смерть). Для того чтобы передать всю трагедийность этой музыки, необходимо очень хорошо владеть чувством времени. Здесь нет открытых, ярких контрастов быстро-медленно, вся пьеса звучит в неторопливом темпе, имеет эпический характер. Однако в ней присутствует контраст движения, порыва и застывания.

Вступление имеет созерцательный характер, в нем воссоздается ощущение тишины, таинственной атмосферы ночи. Затем возникает тема прощания, полная жизни, любви, страстной решимости (базисная коммуникативная форма — *«призыв»*, в данном случае — как

готовность умереть во имя любви). Мелодия словно с трудом взбирается вверх и так же трудно ниспадает вниз.

В коде отражена базисная форма «медитации», что проявляется в пульсирующем остигатном движении восьмых, оцепенении, отсутствии какого-либо движения, стремления в музыке. Тема смерти приобретает здесь человеческий, скорбный характер. К концу звучность стихает. Тихими, «примиряющими» гармониями заканчивается пьеса.

Балет С. Прокофьева, обращенный к вечно возрождающемуся мифу о Ромео и Джульетте, стал одним из самых ярких явлений в музыке XX столетия.

А. Шнитке в знаменитом «Слове о Прокофьеве» отмечает, что для композитора характерно «преодоление настоящего ради вечности» [5, с. 211].

Ощущением этой вечности пронизано парадигматическое значение мифа в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева. В основе мифологической парадигмы этого произведения лежит ее *архетипический слой*, символический переход сквозь грань между жизнью и смертью. Наступающее в последней пьесе цикла катарсическое просветление реализует основную гармонизирующую функцию мифа и является доказательством того, что данное произведение находится на пути «ремифологизации» (Е. Мелетинский), свойственного как для искусства XX века, так и для творчества самого С. Прокофьева.

Таким образом, воплощение *архетипических образов напрямую зависит от музыканта-исполнителя. Именно он доносит замысел композитора слушателям, используя для этого необходимые исполнительские средства музыкальной выразительности, интонационности своего инструмента. Важную роль также играет и манера поведения артиста, его внешний облик, жесты и мимика, т. е. «...вне-понятийная телесно-характеристическая система общения, которой выражается (в аудиальных, визуальных или тактильных формах) ситуативное эмоционально-психологическое состояние индивида»* [8, с. 43].

Аудиовизуальный анализ интерпретации Е. Кисина циклического фортепианного произведения С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» показал, что им используются не только исполнительские (*мобильные* по Н. Давыдову) средства: артикуляция, штрихи, ритмодинамика, агогика, тембро-сонор, педализация, др. с целью осмысленного интонирования, но также психосемантика и кинесика, которые образуются благодаря его художественной психотехнике с внутренними

переключеннями артиста из одного психологического состояния в другое и, таким образом, способствуют яркому и органичному воплощению архетипических образов, заложенных С. Прокофьевым в содержании данного цикла, установлению благодаря *игре* в широком смысле художественной коммуникации артиста с публикой с целью духовного слияния с ней.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грицанов А. А. Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. — Мн.: В. М. Скакун, 1998. — Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/188501p67.html>.
2. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. А. Давидов // Науковий вісник. Музичне виконавство. — К.: НМАУ, 1999. — Вып. 2. — С. 88–98.
3. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — Луцк : Волинская обл. типограф., 2006. — 308 с.
4. Дегтярева Т. Мифологические алгоритмы в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта» [Электронный ресурс] / Т. Дегтярева. — Режим доступа к документу: [http://www.21israel-music.com/Prokofiev\\_Romeo.htm](http://www.21israel-music.com/Prokofiev_Romeo.htm)
5. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А. В. Ивашкин. — М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.
6. Кирнарская Д. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов — универсальных семиотических кодов — на примере музыкального искусства [Электронный ресурс] / Д. Кирнарская. — Режим доступа: <http://margashov.com/muzykantam/kommunikativnye-arxetipy>.
7. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д. К. Кирнарская. — М., 2003. — 368 с.
8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Г. Москаленко. — К., 2012. — 272 с.
9. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
10. Юнг К. Аналитическая психология. Тавистокские лекции / К. Юнг. — СПб. : МЦНК и Т «Кентавр», 1994. — 210 с.
11. Юнг К. Божественный ребенок : воспитание / К. Юнг. — М. : «О. АСТ-ЛТД», 1997. — 400 с.
12. Юнг К. Душа и миф / К. Юнг. — К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

**Срگیєва К. Втілення архетипічних образів у фортепіанному виконавчому мистецтві /на прикладі 10 п'єс з балету «Ромео і Джульєтта» для фортепіано тв. 75 С. Прокоф'єва/. У статті на прикладах твору С. Прокоф'єва досліджуються**

інтонаційно-комунікативні прояви архетипичних образів у виконавській інтерпретації Є. Кісіна. Аудіовізуальний аналіз його інтерпретації показує, що їм використовуються як виконавчі засоби музичної виразності, так і психосемантика і кинесика, які узгоджуються завдяки його художній психотехніці з внутрішніми перемиканнями артиста з одного психологічного стану в інший і, таким чином, сприяють органічному втіленню архетипичних образів даного циклу С. Прокоф'єва, встановленню художньої комунікації артиста з публікою.

Ключові слова: архетип, архетипичні образи, базисні форми музики, гра, інтонація, комунікативні архетипи, протоінтонація.

**Yerhiieva K. Incarnation of archetypal images in piano performing arts / on the example of 10 pieces for piano from the ballet «Romeo and Juliet», op. 75 S. Prokofiev/.**

In the article on the example of 10 pieces from the ballet «Romeo and Juliet» by Sergei Prokofiev, intonation and communicative demonstration of archetypal images in performing interpretation of E. Kissin were studied. Audio-visual analysis of his interpretation of this work shows that he used both performing musical means of expression and psychosemantics and kinesics that conform thanks to his artistic psychotechnics with internal switching from one actor to another, from one psychological state to another and thus, contribute to organic incarnation of archetypal of Sergei Prokofiev cycle, to the establishment of an artistic communication with the public.

Keywords: archetype, archetypal images, music basic forms, performance, intonation, communicative archetypes, protointonation.

