

СИМВОЛІКА ІНІЦІАЦІЇ У ДИПТИХУ «ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА ФА-МІНОР №18» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО

Макарова Наталія Вікторівна,
докторка філософії в галузі культурології,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін,
Київська муніципальна академія циркового та естрадного мистецтва
ORCID ID: 0000-0003-0495-2159

*І день іде,
І ніч іде...*
Т. Шевченко

Всеволод Петрович Задерацький – геній української музичної культури першої половини ХХ століття. Історична доба, в якій жив і творив композитор, була надзвичайно складною для всіх народностей, що підпали під правління тоталітарної машини, а особливо для України: політичні репресії, війни, Голодомор, постійний тотальний тиск та спроба повного знищення української інтелігенції, створювали умови, за яких музика ставала не лише мистецьким, а перш за все психологічним та культурним явищем. У цьому контексті цикл «24 прелюдії та фуги», що написаний під час ув'язнення в колімському концтаборі, виступає своєрідним документом часу, де поєднано символізм з глибоким духовним змістом. Окрім того, цикл постає перед слухачем як містичний музично-психологічний щоденник композитора, людини, що з усіх сил старалася вижити в страшних екзистенційних умовах. Диптих «Прелюдія і fuga №18 фа-мінор» є одним із найяскравіших з усього циклу «24 прелюдії та фуги», відкриває слухачеві багатоплановий світ української музики того періоду, де класична поліфонія перетворюється на простір духовної та психологічної напруги. Твір поєднує складну поліфонічну мову із символічними кодами української культури, що звертаються до міфологічних образів і апофатичної традиції, створюючи відчуття невидимого та незбагненого. Мотив Всевидячого ока пронизує диптих, надаючи йому відтінку понадчасової присутності. Диптих постає як музична казка-ініціація, де слухач проходить через внутрішні випробування, конфлікти та трансформацію свідомості, а звучання стає носієм травматичного досвіду та архетипічних образів українського народу. Творчість Всеволода Петровича Задерацького виступає містком між особистим і універсальним, дозволяючи слухачеві пережити трагізм історичного часу, духовну боротьбу та силу культурної пам'яті.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, фортепіанна музика ХХ століття, Всевидяче око, ініціація, апофатичність, сакральний простір, екзистенційний досвід, культурна пам'ять.

Makarova Natalia. Symbolism of initiation in the diptych “Prelude and Fugue No. 18 in F minor” by Vsevolod Zaderatsky

Vsevolod Petrovich Zaderatsky is a genius of Ukrainian musical culture of the first half of the 20th century. The historical era in which the composer lived and worked was extremely difficult for all nationalities that fell under the rule of the totalitarian machine, and especially for Ukraine: political repressions, wars, the Holodomor, constant total pressure and an attempt to completely destroy the Ukrainian intelligentsia created conditions under which music became not only an artistic, but above all a psychological and cultural phenomenon. In this context, the cycle “24 Preludes and Fugues”, written during his imprisonment in the Kolyma concentration camp, acts as a kind of document of the time, combining symbolism with deep spiritual meaning. In addition, the cycle appears before the listener as a mystical musical and psychological diary of the composer, a person who tried with all his might to survive in terrible existential conditions. The diptych “Prelude and Fugue No. 18 in F minor” is one of the brightest of the entire cycle “24 Preludes and Fugues”, opening up to the listener the multi-layered world of Ukrainian music of that period, where classical polyphony turns into a space of spiritual and psychological tension. The work combines a complex polyphonic language with symbolic codes of Ukrainian culture, which appeal to mythological images and apophatic tradition, creating a feeling of the invisible and incomprehensible. The motif of the All-Seeing Eye permeates the diptych, giving it a touch of timeless presence. The diptych appears as a musical fairy tale-initiation, where the listener goes through internal trials, conflicts and transformation of consciousness, and the sound becomes a carrier of traumatic experience and archetypal images of the Ukrainian people. The work of Vsevolod Petrovich Zaderatsky acts as a bridge between the personal and the universal, allowing the listener to experience the tragedy of historical time, spiritual struggle and the power of cultural memory.

Key words: Vsevolod Zaderatsky, piano music of the 20th century, All-Seeing Eye, initiation, apophaticity, sacred space, existential experience, cultural memory.

Вступ. Перша половина ХХ століття була надзвичайно складним і трагічним періодом для України. Розпад Австро-Угорської імперії, революції 1917–1921 років, що призвели до встановлення та закріплення радянської влади, війни, Голодомор, ГУЛАГи, розкидані по всій території новоствореної

імперії тоталітаризму, – усі ці чинники формували простір постійного історичного та культурного тиску. Особливо катастрофічним для розвитку української музики було фізичне й інтелектуальне знищення культурної еліти, а також тривалий ідеологічний пресинг інтелігенції. Багато талановитих композиторів, музикознавців



і діячів культури опинилися в таборах, зазнали арештів, були замордовані або розстріляні. Серед них – видатні постаті української музики: Борис Кудрик, Василь Барвінський, Володимир Флис, Павло Сениця, Левко Ревуцький, Микола Леонтович, Олександр Веприк. Репресивна політика мала на меті не лише контроль над територією, а й радикальне витіснення української культурної пам'яті, знищення національної ідентичності та духовного спадку. Систематичне переселення інших народів на українські землі та спроби демографічного переформатування регіону додавали ситуації особливого трагізму. У таборах композитори та музиканти змушені були виживати в екстремальних умовах – холод, голод, важка фізична праця. Проте навіть у таких обставинах вони продовжували створювати музику, вести своєрідні «музичні щоденники», які дозволяли зберегти внутрішню цілісність «Я» та не втратити найкращих людських якостей. Згадаймо хоча б Василя Барвінського, якому вдалося з мордовських таборів вивезти та подарувати світу дві симфонії Бориса Кудрика, що були таємно написані на клаптиках паперу. Сам Борис Кудрик, талановитий галицький піаніст і композитор, на жаль, не повернувся з табору. Попри репресії та тоталітарний тиск, українська музика першої половини ХХ століття демонструє вражаючу національну самобутність, новизну та експериментальність. Композитори активно зверталися до фольклору, інтегруючи народні мелодії та ритми в симфонічні, камерні, інструментальні та вокальні твори, поєднуючи традицію з новаторськими європейськими течіями – імпресіонізмом, неокласицизмом, авангардом, експресіонізмом. Такий синтез створював особливий музично-психологічний простір, у якому композитори могли символічно осмислювати трагедію часу, транслювати пережиті емоції та формувати національну свідомість слухачів. Музика ставала простором психологічного й духовного виживання, місцем збереження культурної пам'яті. Тому вивчення історично-культурологічного контексту є необхідною передумовою для розуміння глибинних смислів творів того періоду.

Всеволод Петрович Задерацький – виняткова постать української музичної культури першої половини ХХ століття. Його творчість поєднує глибоку національну ідентичність із європейськими музичними традиціями, формуючи унікальний стиль, де класична форма фуги поєднується з експресією, міфологічними мотивами та символічними кодами. Композитор залишив значну спадщину у жанрі фортепіанних циклів, серед яких «24 прелюдії», «Мікроби лірики», «Легенди», «Зошит мініатюр», «Порцелянові чашки», «Східний альбом». Особливе місце посідає цикл «24 прелюдії та фуги», який є художньо-концептуальним твором із потужним психологічним виміром. Цикл виник у складний період життя Задерацького, пов'язаний з перебуванням у колимському концтаборі, де музика стала для нього не лише творчим заняттям, а й способом внутрішнього виживання і духовною опорою. В екстремальних умовах цикл перетворився на містичний музично-психологічний щоденник, місце

пам'яті та внутрішньої опори, що дозволило композитору не втратити себе та зберегти творчу силу. Культурно-символічне середовище циклу поєднує українську музичну традицію з міфологічними, казковими й релігійними мотивами. Через музичні структури Задерацький кодує культурні сенси: етичні, духовні та архетипні уявлення, створюючи для слухача відчуття присутності універсальних образів, що виходять за межі конкретного історичного часу. Особливо важливими є символічні повторювані елементи – мотиви дзвонів, води, бурі, образ українського нічного неба, спів соловейка, прихід Месії, міфологічні та казкові структури, які набувають не лише музичної, а й духовної й психологічної ваги. «Карл Дальхауз у роботі «Аналіз та ціннісне судження» зазначав: «Історія впливу музики, яка на початку хоча і складається з виконань та їх сприйняття, але згодом у літературних осмисленнях та їх прочитанні, не є «зовнішньою» <...> відносно творів, а вторгається в їхню субстанцію, що сприймається як історично мінлива». Звідси випливає, що «розуміння музики виступає як засвоєння і музичної, і музично-мовної (або музично-літературної) традиції: традиції, де «інтерпретація» у сенсі «робити музику» та інтерпретація у сенсі «тлумачити музику» зливаються» [15, с. 91].

Сучасні воєнні події засвідчують, що історія має властивість повторюватися: сьогодні багато українців також перебувають у полоні, і серед них, імовірно, є люди з високим культурним і науковим потенціалом. Саме тому надзвичайно важливо повернути постать Всеволода Задерацького в український мистецький та науковий дискурс, повернути «додому» як символ культурної стійкості та пам'яті, що продовжує формувати українську ідентичність.

На сьогодні корпус наукових матеріалів про життя та творчість В. П. Задерацького поступово розширюється, однак інтерпретація циклу «24 прелюдії і фуги» залишається мало висвітленою. Серед авторів, що торкалися різних аспектів творчості композитора, можна відзначити В. Клину [2], Н. Лукашенко [3; 4], С. Постовайтову [12], Т. Сирятську [13], М. Остапчук [11] та Н. Макарову [5; 6; 7; 8; 9; 10].

Водночас питання структурно-драматургічного та символічного аналізу окремих диптихів, зокрема Прелюдії і фуги №18 фа-мінор, залишається невирішеним.

Матеріали та методи. У статті застосовано історико-культурологічний метод для розгляду твору у контексті творчих практик композитора та культурних моделей його доби. Психологічний та феноменологічний методи дозволяють виявити структури напруги, конфлікту та внутрішнього переживання, що формують драматургію твору, а герменевтичний підхід дає змогу прочитати музичний текст крізь призму екзистенційних і символічних смислів.

Уперше в міжнародному та українському науковому дискурсі проведено системний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga №18 фа-мінор» засобами музикознавчого, психологічного та символічного підходів. Виявлено його драматургічні особливості, тематичний розвиток і поєднання фольклорних та міфологічних мотивів як

засобів передачі екзистенційного та емоційного досвіду композитора в умовах табірної дійсності.

Результати дослідження. В прелюдії фа-мінор № 18, що позначена характером **Con moto**, наскрізно «червоною ниткою» проходить пульсуючий восьмими звук «до» першої октави, створюючи унікальну музичну реальність, що одночасно належить до світу казки, міфу, психології та богословського символізму (рис.1). Цей звук ритуальний, що розділить інструмент на дві рівні половини, як сама Доля розділила життя Всеволода Петровича на «до» і «після». Лінійний час зникає, оживає реальність, де немає ні минулого, ні майбутнього, лише нескінченність теперішнього. Рівна пульсація має функцію механізму захисту, збереження пам'яті, створює ефект серцебиття. Розповідь як така тут відсутня, натомість композитор вводить слухача в простір пороговості, де реальність коливається між світлом і темрявою, між свідомим і підсвідомим, між людським і надлюдським. Саме в таких ситуаціях, за словами Еліаде, відкривається стан «містичного тепер» [22], коли свідомість переступає межу земного і входить у сакральне коло. Задерацький створює Вічність не розширенням фактури, а неймовірно сміливим звуженням: обмеживши музичну матерію до одного центра, він відкриває психологічний і міфологічний космос навколо нього. Музична мова прелюдії тримає слухача в напруженні, у балансі між чарівним і тривожним, створюючи відчуття, що щось міфологічне, потойбічне наближається, але показувати себе явно не хоче. Як Аніма, що є тіньовим аспектом психіки, в юнгіанському розумінні [26], з'являється в символах і образах, коли психіка знаходиться на межі. Аніма завжди приходить у химерній формі, бо несвідоме ніколи не говорить прямолінійно – воно сміється і тремтить одночасно, заворожує та насторожує. Тому ця прелюдія нагадує казку. Тут можна згадати Марію-Луїзу фон Франц [24], що вважала казку найкоротшим шляхом до архетипу, адже у найпростішій формі вміщує найглибшу істину. Композитор інтуїтивно будує весь твір навколо одного звуку, надаючи звучанню химерного казкового характеру. Але тут казка не для дітей, а для ініціації та духовного росту.

У контексті глибинної психології травми ця прелюдія набуває ще одного значення. Калшед [27] писав про внутрішнього охоронця – архетипічну силу, яка з'являється в людській психіці, коли та переживає загрозу руйнування. Цей охоронець не стільки захищає від болю, скільки контролює доступ до нього. Пульсація звуку «до», яка одночасно притягує й стримує, цілком вписується у цей контекст. Вона тримає межу, не дозволяє вийти за неї, поки не буде знайдено внутрішній баланс. Це не заборона, а ритуальний контроль, який добре знав той, хто пройшов через концтабір, через постійне існування на краю прірви, адже життям, в умовах табірної дійсності, назвати це важко. Бессел ван дер Колк [28] писав, що тіло завжди пам'ятатиме те, про що розум може забути або свідомість витіснити у підсвідоме; людина щоразу буде переживати біль, навіть якщо вже пройшло чимало часу. Задерацький у прелюдії створив простір, де звучання музики нагадує промовляння тіла,

що пам'ятає, прив'язане до одного центру, до однієї точки, яка стала умовною гарантією непадіння. Це той стан, коли людина мусила триматися за одну думку, один звук, один ритм, аби вижити та не втратити своє «Я». Звичайно що нам цього зараз не зрозуміти, адже, як писала Лоуренс Лангер: «якщо ви цього не бачили, то буде складно описати вам це, розказати, як це було. Діяти в умовах такого стресу – одне, але переповідати це комусь, хто навіть не уявляв, що така страшна жорстокість існує на світі, дуже дивно» [29, с. 21]. «Життя триває, але одразу в двох часових напрямках, і майбутнє не може втекти від сповненої горя пам'яті» [29, с. 34]. І саме в таких страшних умовах Задерацький зумів вижити і вберегти своє «Я» від знищення.

У цьому контексті варто згадати ще один надзвичайно важливий символ – Всевидяче Око (рис. 1), що у християнській традиції означає постійну присутність Божої уваги, спостереження, але й опіки. Цей всевидячий погляд «бачить утаєне» [1, Мт. 6:6] та проявляється у прелюдії у певній хтонічній¹ інверсії. Пульсація «до», що триває з незмінною наполегливістю, нагадуючи своєрідне Око, яке не кліпає – воно бачить усе, фіксує, пам'ятає, не дозволяє провалитися. Це не караючий погляд, а погляд, що знає. Сам факт незмінної пульсації створює ефект повної прозорості внутрішнього простору, де нічого не сховати: психіка людини повністю оголена, бо перебуває під «внутрішнім наглядом» – і божественним, і травматично-архетипічним одночасно. Так прелюдія стає місцем зустрічі героя з самим собою «з ока на око». «Перед героєм неминуче стоїть завдання. Воно оновлюється щодня, можливо, щомиті. Ніхто з нас не готовий до героїчного вибору і героїчних вчинків повсякчасно, або, можливо, навіть більшу частину часу. Але для кожного з нас призначається зустріч із самим собою, хоча більшість з нас ніколи не з'являється на неї. З'явиться та зустрітись з тим, з чим доведеться зіткнутися на краю безодні страху і невпевненості в собі – ось завдання героя» [20, с. 66].

Цікавим є виклад того матеріалу, що композитор подає навколо органного пункту «до» – тут проглядається діалог регістрів. Хоровий виклад паралельних тризвуків поверх «до» (тт. 3–8) підсилює моторошну казкову атмосферу. Слід наголосити, що кожен тризвук зафарбований мінорним звучанням, жодного мажорного. Задерацький ніби ще раз підкреслює відсутність свободи. До речі, протягом всього циклу немає жодної позначки динамічних відтінків – це теж сприймається знак заборони вислову. Палісад «темних» тризвуків, що не мають розв'язання, створюють ефект ритуального, застиглого, позачасового звучання хтонічної сфери, як «голоси тіней», як хор тих, хто перебуває «по той бік» (рис. 1). В українській традиції такими голосами є жіночі постаті межового стану, пов'язані з пам'яттю, переходом, пороговістю – «небоги», що є страшними,

¹ Хтонічна сфера у світовій міфології позначає вимір підземного, прихованого та позачасового буття, де зберігаються первісні сили, пам'ять роду та енергія непроявленого. У грецькій традиції її уособлюють богині Гея, Нікс, Персефона, а також різноманітні духи землі й ночі. Ці постаті не є «злыми», вони радше символізують неминущу тінь буття, те, що існує до і після людини, незалежно від людини, що зберігає таємницю переходу між життям і смертю.



Рис. 1. Всвидяче око та хор тіней

проте, одночасно, викликають глибоке співчуття, адже стережуть поріг та утримують межу між світом живих і світом мертвих. Кемпбелл [18] вважав, що хтонічна символіка виражає життєві цикли смерті і відродження, підкреслюючи універсальні трансформації людської психіки.

У тактах 9–14 (рис. 2) відбувається принципова зміна фактурної площини: відповіддю на попередні мінорні тривуки стає ланцюг паралельних нон, що заповнені квартами, розташованих нижче пульсуючого звука «до». Створюючи відчуття глибини, можливо, навіть провалля, вся фактура разом з пульсуючим центром є символом просторової багатовимірності. Нона завжди несе в собі семантику переходу за межу стабільності,

символізує стан розриву між можливим і неможливим, між земним і потойбічним, а розташування нижче пульсуючого центру, перетворює її на образ глибокого шару підсвідомості, який знаходиться та має право промовляти лише під постійним контролем незмінного ритуального «до». Особливої філософської ваги набуває внутрішнє заповнення цих паралельних нон квартовою структурою. Кварта у багатьох музично-міфологічних традиціях пов'язана з архаїкою, стійкістю, сакральною опорністю, що сягає первісних пластів культового співу. У цій прелюдії квартове наповнення не стабілізує музичний простір, а навпаки – робить його ще більш парадоксальним: сакральна «опора» виявляється розтягнутою, деформованою, розірваною нонами, ніби



Рис. 2. «Тіньова відповідь»

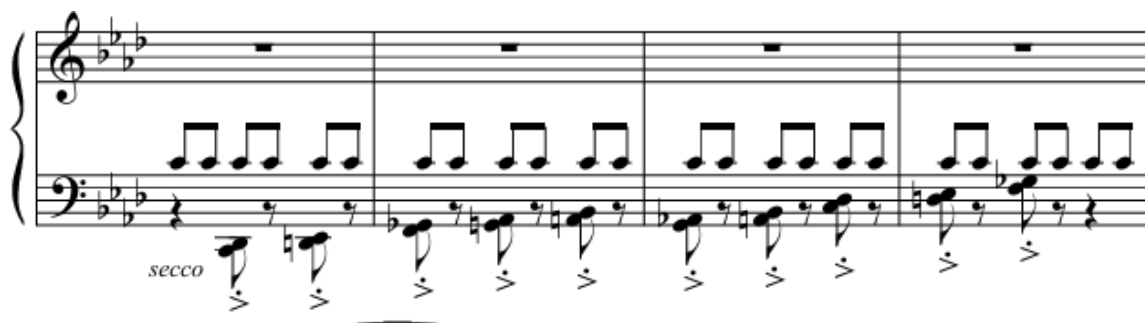
світ тримається на структурах, які вже не гарантують рівноваги. Таким чином виникає своєрідна «тіньова відповідь», що звучить з глибин психічного та міфологічного простору як відлуння. У контексті аналітичної психології Еріха Ноймана [31] поняття «глибинного простору» несвідомого дає підстави трактувати вертикальні регістрові структури музичної тканини як особливий екзистенційний вимір, що не розгортається в часі, а переживається як стан. У цьому світлі нони, винесені у нижній регістр, постають не як емоційне «провалля» – акустичний образ межового досвіду, де звук набуває якості буттєвої статичності та створює ефект присутності, що переживається як простір внутрішнього занурення. Паралельні нони стають музичним еквівалентом тріщини в цілісності світу, коли в іншій реальності вертикаль інтервалів замінює горизонталь часу, а квартове заповнення є знаком пам'яті про втрачений порядок, що більше не може бути повернутий, але наполегливо проступає крізь тканину звуку. «Реальність зблякла, і всі зусилля та емоції зосередилися на одному завданні: зберегти власне життя та життя свого товариша. Зазвичай, коли ув'язнених вели ввечері з роботи до табору, можна було почути полегшене зітхання зі словами: «Гаразд, ще один день минув»» [23, с. 44].

Цікавим є наступний епізод (тт. 17–27). Тризвукове питання повертається, але це не простий ретрансляційний повтор тактів 3–8. Тут композитор вибудував певну діалектичну систему чергування мінорних та мажорних тризвуків. Це вже не суцільна мінорна темрява, а полярність мажоро-мінору, що сприймається як пробіски надії. У психологічному та міфологічному вимірах такий прийом може бути прочитаний як коливання фази ідентичності. За аналітичною психологією Карла Юнга [26], особистість у процесі випробування стикається з необхідністю інтегрувати або витіснити світлі й темні аспекти аніми та тіні. Архетипи постають у множинності образів – від привабливих до загрозливих. Саме у цьому епізоді Задерацький із винятковою психологічною точністю вибудовує цю двоїстість: миттєвий спалах мажору майже одразу занурюється у затемнення мінору.

Важливою площиною в прелюді є феномен ритуального циклу. Повторювані циклічні переміни звучання (тембр/гармонія/регістрова позиція) часто виконують у ритуалі функцію перевірки кандидата на порозі: «ти можеш бачити світло – але чи зможеш ти повернутися

з тотальної темряви?». І відповідь приходиться невтішна! Такти 29–33 є повним дублюванням попереднього проведення відповіді (тт. 10–14), тобто знову активізувався старий патерн, що маніфестує – «ні, ще не твій час!». Повторення саме цієї відповіді двічі має свою мету. По-перше, це подвоєння ритуального голосу підземного простору: якщо відповіді в тт. 9–14 мали функцію первісного виявлення, то дублювання у тт. 29–33 закріплює статус цього шару як неодноразової загрози або нагадування. По-друге, дублювання технічно створює відчуття морфологічної петлі, де нижній план («нони») виступає як незламний фон, що не допускає остаточного переходу у вільну площину. По-третє, це підсилює семантику пам'яті: ритуал повинен повторюватися за будь-яку ціну, травматичне ядро не «переломлюється» з першої спроби – його треба констатувати знову й знову [27]. «Важливим елементом посвячення (ініціації) була зустріч неофіта зі смертю, або символічно, або під час реально небезпечного випробування. Психологічний зміст цього мотиву достатньо прозорий – ініціант повинен був розлучитися зі своїм попереднім життям і отримати нове» [14; с. 43].

Секундовий епізод тактів 36–39 (рис. 3) сприймається як стан «на межі» та вводить принципово інший тип енергії в тканину прелюді: секунда як метафора неможливості дистанції, стан, у якому немає простору для безпечного «між». Секунди, що піднімаються з нижнього регістра до середнього, не просто «рухаються вгору», а боязко, але впевнено наближаються до Всевидячого ока. Цей висхідний секундовий рух працює як жест внутрішнього звернення – ніби щось підземне, тіньове, хтонічне намагається доторкнутися до центру, не руйнуючи його, а лише наближаючись на відстань дихання, точніше – на відстань кварти. У термінах М. Еліаде [21], це прояв *coincidentia oppositorum* – миті, коли протилежності співіснують у крайній напрузі, не знищуючи одна одну. Секунда не дає розрядки: вона завжди «тримає» дві сили разом, не дозволяючи їм розчинитися. Цікаво, що в тактах 45–48 цей секундовий рух повторюється в інтроверсії вниз до початкової точки. Цей прийом є надзвичайно філософським: світ не змінюється, але змінюється вектор свідомості. Те, що раніше тягнулося з низу до центру тепер відступає від нього, чи то від страху, чи то від неготовності, а Всевидяче око не закривається, а навпаки, не втрачає своєї ідентичності та надалі виконує функцію своєрідного Провідника.



У тактах 54–67 відбувається радикальна трансформація попередньої інтервальної логіки. Нона, яка раніше була відповіддю і заповнювалася квартами, тепер постає у «порожньому» вигляді як оголений каркас, що не потребує внутрішнього заповнення. Слід наголосити, що це не спрощення фактури, а принциповий композиційний жест. У богословській традиції така стратегія відповідає апофатичному способу пізнання, коли істина мислиться через мовчання форми та відмову від образу, адже «те, що око не бачило, й вухо не чуло, і на серце людині не приходило...» [1, 1 Кор. 2:9] не може бути зображено повністю, бо жодна людина не здатна вмістити повноту Божественного. Нона в цьому епізоді виступає як рамка Невимовного – структура, що утримує присутність того, що не може бути висловлене. Окрім того, в цьому епізоді явно присутній казковий вимір – герой опиняється в «лісі без шляху», або «темному лісі» і припиняє будь-який рух, а просто очікує знаку [25].

Поява септими в тт. 68–75 структурує простір внутрішнім напруженням. Як образ незавершеного кола, септіма просить розв'язання, якого Задерацький уникає. Окрім того, заповнення мінорною терцією підкреслюється неможливість виходу із межового існування. Подальший епізод тт. 76–81 є явно ритуальним (рис. 4). Мала нона звучить тричі поспіль, після чого велика нона також повторюється тричі. Важливо, що та сама структура (триразове повторення малої та великої

нони) вже з'являлася раніше (тт. 56–58 і 61–63). Таким чином, композитор навмисно формує числовий символізм, що постає перед слухачем онтологічною формою часу. У богословській традиції три має особливе значення: Свята Трійця, три чесноти віри, надії і любові, три дні воскресіння Христа – від смерті до воскресіння, три богословські добродійства, три етапи життя людини у середньовічних трактатах: народження, земне життя, життя вічне, три святкові частини служби, три вигуки «Алілуя». Августин називав трійцю «рухом любові в самій сутності Божества» [17]. Музична структура повторюваних нон у прелюдії стає не тематичним розвитком, а ритуальним пульсом тринітарного ритму, що не пояснюється, а здійснюється. На міфологічному рівні число три маркує момент переходу: три випробування героя, три дороги, три запитання біля порогу світу мертвих. У прелюдії ця трійкова логіка інтервалів у поєднанні з богословським виміром створює ритуальну, сакральну структуру, де музика функціонує як міст між земним і трансцендентним, а слухач переживає не сюжетний розвиток, а ритм внутрішнього випробування, об'єднаний із божественною гармонією і присутністю.

Наступний епізод (тт. 83–91) цікавий тим, що відіграє роль спогаду (рис. 5). Оскільки людська пам'ять ніколи не відтворює події минулого з абсолютною точністю, музична структура тут представлена не у первісному вигляді, а в наближеному, трансформованому



Рис. 4. Ритуальна трійковість



Рис. 5. Спогад

варіанті. Чергування мінорних та мажорних тризвуків сприймається як ритуальна пам'ять про пережитий поріг. У системі Мірчі Еліаде [22] таке повернення не є циклічним у часовому сенсі; повтор не просто відтворює минуле, а оновлює сакральний зміст пережитого, перетворюючи його на позачасовий жест *anamnesis* – пригадування не конкретних подій, а самої структури буття. Якраз тут можна згадати феномен, що описаний Ранком як «повторюваний поріг свідомості» – *Wiederholungsschwelle* [32]. Травматичний досвід тут не відтворюється як болісне переживання учасника дійства (жертви), а переживається дистанційовано, ніби у ролі спостерігача. Таким чином, чергування мінорних і мажорних тризвуків у цьому епізоді стає не поверненням у минуле, а знаком внутрішнього дозрівання героя, у якого сформовані нові духовні якості. Це епічний момент, коли Всесвіт запитує героя: «чи впізнаєш ти межу, яку вже подолав?»

Фінальний розділ прелюдії (тт. 93–99) композитор вибудовує за принципом структурної симетрії, в якому велика нона стає не просто інтервальним розширенням, а просторовою моделлю сакрального поля. Внутрішнє заповнення нон різне: в одному випадку нона заповнюється терцією, в іншому – секундою. Саме це чергування м'якої, співучої терції та напруженої, граничної секунди створює відчуття пульсації не між звуками, а між онтологічними станами. Філософського значення тут набуває пульсуюче «до», що не входить у структуру

акордів як їхній звуковий елемент, а існує як вісь, що перетинає кожен велику нону на дві частини. Тобто, центр – Всевидяче око – не належить ні одній із сторін, подібно до мандали чи сакрального кола, такий тип нагадує стояння в центрі розщепленого світу. І знову символіка трійки набуває особливого значення – новові акорди три рази чергуються між собою, а потім три рази повторюються кожен. Цей жест свідчить не розвиток, а про сакральне рахування, що належить не часові, а обрядові. За М. Еліаде [21], ритуальне повторення не стільки відтворює подію, скільки має функцію вивести свідомість за межі профанного часу. Показово, що прелюдія завершується трьома октавами в нижньому регістрі, позначеними подвійною артикуляцією – стакато та клиноподібними акцентами. Ніби три автономні стовпи, ці три удари остаточно декларують незворотність прожитого досвіду.

Фуга (рис. 7) значно поглиблює міфічно-казковий простір, окреслений у прелюдії. На це вказує й позначка *Serioso*, що в даному творі виходить за межі традиційної інтерпретації строгості темпу чи характеру. У контексті хтонічно-сакрального простору, який був вибудований у прелюдії, ця ремарка означає передусім дисципліну духу. Лише аскетизм як форма існування Обраного та внутрішня зосередженість дозволяють не порушити сакральну межу між світами, а навпаки – увійти в хтонічний простір. У цьому сенсі *Serioso* функціонує як охоронний код: він не дозволяє музичній тканині



Рис. 6. Фінал прелюдії



Рис. 7. Початок фуги

розірвати сакральне коло «містичного тепер» [22], встановлене пульсацією органного пункту в прелюдії. Експозиція фуги чітко чотириголоса, але в подальшому кількість голосів буде варіюватися, тому однозначно сказати, що fuga є чотириголосою ми не можемо. Тема одинадцятитоновна, вміщується в 5 тактах. Слід звернути увагу, на цікавий момент – в основі теми закладені чотири чисті квінти, що вибудовують архаїчний каркас. Це сприймається як відсилка до найдавніших смислових структур музики як ритуалу, а не як мистецтва у новочасному сенсі. Квінта в архаїчній звуковій символіці – це інтервал відкритості та повноти простору, відсутності сумніву. Це не питання – це стан даності. Чотириразове повторення квінти створює не мелодію, а вектор руху, без можливості повернення. У міфологічній структурі число чотири має статус каркасу світу: чотири сторони світу, чотири вітри, чотири ріки раю, чотири «стовпи» неба [18; 19; 30]. «Число 4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя у порівнянні з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдністю Божим» [16; 34]. По суті, чотири квінти слугують моделі космічної орієнтації, що забезпечує встановлення та тримання координат Буття. Ще один цікавий момент – побудова інтервалу квінта, вона як відстань між двома стовпами – тоніка та домінанта, тобто створюється ефект постійного «між».

У тактах 19–24 партія нижнього голосу хоча і не виходить за межі поліфонічної логіки, проте набуває характеру ритуальної структури. На фоні одноголосі

теми у верхньому голосі октавні рухи в басу функціонують не як гармонічна опора, а як тілесна форма звучання, що творить ефект важкості Буття (рис. 8). Особливо семантично насиченим є епізод трьох блоків збільшених кварт (тт. 22–24) (рис. 8). Збільшена кварта вміщує в собі три цілі тони, тобто внутрішньо структурована за принципом трійці. Таким чином, виникає багаточарова символіка трійковості: три блоки × три збільшені кварта × три тони всередині кожного інтервалу. Це створює модель тричастинної тричастинності як своєрідну формулу сакрального повторення, а точніше ритуалу. У біблійній традиції трійцева структура виступає знаком повноти дії та незворотності переходу: «І випросили Його втретє» [1, Мт. 26:44], «І мовився втретє, кажучи те саме слово» [1, Мк. 14:39]. Триразове повторення в Біблії не є стилістикою, а актом закріплення реальності. У цьому контексті трикратна поява блоків збільшених кварт може бути прочитана як музичний еквівалент сакрального утвердження межі, яка фіксується промовлянням. В українській міфологічній уяві межа це не уявна лінія, а своєрідний простір ламкості: місце, де трава не така зелена, голос ніби з підземелля, а будь-який крок небезпечний. Композитор звуком «малює» місце, куди «не ходять просто так», де непідготовлений не потрапить, а якщо і потрапить – то назад вороття не буде.

У такті 25 відбувається якісний зсув музичної реальності. Тема, проведена у верхньому голосі від до-бемоль, накладається на подвійно збільшений варіант теми в головній тональності. Задерацький навмисно деформує час – прийом подвійного збільшення розтягує час до невпізнання, «повільний» та «швидкий» час існують одночасно, формуючи акустичну модель травматичної свідомості, у якій звичний лінійність руйнується, подія у минуле не відходить, а залишається



Рис. 8. ефект важкості Буття + символіка «трійки» у фугі

тілесно теперішньою. Окрім того, тема у верхньому голосі, що проводиться від звуку до-бемоль створює ефект віддалення від «рідного», «домашнього», «правильного», що топографічно сприймається як чужина. «У таборі маленька одиниця часу, наприклад день, сповнений щогодинними тортурами та втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, наприклад, тиждень, здається, пролінає дуже швидко» [23, с. 85]. А ще «час – необмеженість терміну ув'язнення, яке відчувалося найбільш гостро; простір – обмеженість життєвого простору в'язниці. Усе по той бік колючого дроту ставало віддаленим – недосяжним та нереальним» [23, с. 86].

Радикальна стабілізація простору фуги починається з такту 31 – октава «до» (рис. 9) в басовому регістрі не просто функційна опора, а онтологічна вісь буття, часовий стовп, що організовує й тримає смисл. Фактура, що заповнюється октавним дзвонінням у середньому та верхньому регістрах втрачає поліфонічний характер. Тут доречно згадати про феномен *axis mundi* – світової осі: басовий дзвін «до» стає не просто звуком, а вертикальним виміром, що сполучає «низи» й «верхи» музичного простору. Подібну функцію сакральної осі як сакрального простору, упорядкованого через центр, описує Мірче Еліаде [22]. У психологічному вимірі цей епізод запускає механізм регресії до архетипного слухового досвіду. Юнг описував подібні структури як прояви колективного несвідомого, але тут важливо, що дзвін безпосередньо не викликає емоцію, а формує стан порогу, породжує Сторожа свідомості, Духа, або Мудрого Старого. Складається враження, що Особистість більше не «рухається» в потоці, а стоїть перед брамою або перед межею Буття. «Мотив Духа зустрічається ... у вигляді старого чоловіка ... Старий завжди з'являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію... оскільки через зовнішні чи через внутрішні перешкоди герой не в змозі сам знайти вихід з ситуації, то знання, необхідні для цього, приходять до нього у вигляді персоніфікованої думки, тобто в образі мудрого старого чоловіка, здатного дати героєві добру пораду й допомогти» [26, с. 298]. Окрім цього, цей епізод можна інтерпретувати як музичний аналог біблійного «гласу з безодні» – не голосу людського, а голосу

присутності, з того простору, де мова вже не належить людині, а переходить у сферу трансцендентного. У біблійній традиції звук труби й дзвону – це не музика, а епіфанія. У Біблії [1, Кн. Вихід 19:16] грім, блискавки і «звук труби сильний» супроводжують явлення Бога на Синаї; в Откровенні – сурми не просто сповіщають, а розтинають час, поділяють історію на «до» і «після»: «бо засурмить, і мертві воскреснуть нетлінними» [1, 1 Кор. 15:52]. Тому кожен удар дзвону «до» є знаком межі, символічним «так було визначено». В контексті всього диптиху «Прелюдія і fuga №18» фа-мінор тону «до» належить функція центру пам'яті, каменем, адже «Господь – твердиня моя» [1, с. 18:2].

І не даремно наступний епізод Задерацький проводить у формі стретти, оскільки цей поліфонічний прийом технічно відтворює антропологічну та метафізичну модель стискання часу, формуючи відчуття фатальної неминучості. У богословському вимірі така структура співзвучна ідеї кайросу – особливого, «згущеного» часу, в якому діє не людська воля, а Божий замисел. Якщо хронос – це час послідовності, то кайрос – це час вторгнення вічності у мить [33]. У стретті межі між минулим та майбутнім стираються, створюючи ефект судного моменту, коли все насправді вже відбулося, але ще не перестає звучати. Психологічний вимір цієї структури співвідноситься з описом травматичного повтору. Дональд Калшед наголошував, що в умовах психічної загрози свідомість потрапляє у стан «замкненого кола повторення», коли травматичний зміст не може бути інтегрований і тому постійно повертається у все інтенсивнішій формі [27]. У міфологічній площині дана стретта може бути прочитана як архетипічний образ «звуження кола» перед переходом. У працях Джозефа Кемпбелла цей момент описується як фаза, коли герой «не може більше відступати» і вимушений переступити поріг трансформації [18].

Фінальний розділ фуги (тт. 45–55) вибудований як зона максимальної акустичної щільності монолітної звукової маси. Останнє октавне проведення теми в басу октавами (тт. 45–47) створює ефект голосу землі, а октавно-акордове дублювання теми в партіях обох рук (тт. 48–55), що йде слідом, формує феномен



Рис. 9. Онтологічна вісь Буття

повної вертикалізації матеріалу в єдину акустичну вісь. Подібний стан Мірча Еліаде описував як момент ієрофанії [21] – прояву сакрального у формі, де зустрічається земне та небесне. Особливого значення набуває кількість голосів хорового масиву, що подекуди сягає десяти, близький до архаїчних уявлень про «космічне звучання». Пам'ять перестає бути ментальною, травматичний досвід фіксується у тілесних шаблонах повторення [34]. Клинкова артикуляція в цьому сенсі функціонує як тілесний «рефлекс», що несе на собі слід пережитого. Кожен різкий обрив звучання відіграє роль не просто паузи, а мікромерти, тілесного пригадування ситуації крайнього екзистенційного напруження.

У біблійній традиції цей образ співвідноситься з мотивом $\varphi\omega\eta\ \upsilon\delta\acute{\alpha}\tau\omega\nu\ \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\omicron}\nu^2$ [1, Одкр. 1:15], що символізує саму присутність божественної сили. Октавне завершення подвійними октавами з подвійною стакатно-клинковою артикуляцією звуків «до» → «фа» набуває характеру ритуального запечатання простору. Богословський вимір цього жесту перекликається з біблійною формулою «увійдуть у спокій Мій» [1, Євр. 4:10], де спокій мислиться метафізичним домом, до якого щораз повертається стомлена душа. Домінанта в цій зв'язці стає образом земного неспокою, вигнання та напруження, а тоніка – образом Обітованої землі, есхатологічного притулку. Це нагадує біблійний образ «печати», коли сказане остаточне та більше не підлягає зміні: «І запечатано було» [1, Одкр. 5:1].

Висновки. Всеволод Петрович Задерацький постає однією з ключових постатей української музики ХХ століття, чие мистецтво поєднує національну самобутність із європейськими музичними традиціями. Його творчість формується в умовах історичних катаклізмів, репресій і перебування в концтаборі. Це надає творам композитора особливого історичного, психологічного та культурного значення. Саме через призму його творчості можна простежити, як українська музична традиція, попри тиск тоталітарного середовища, зберігала національну ідентичність, створювала простір для духовного та психологічного виживання.

Цикл «24 прелюдії та фуги» виступає складним художньо-концептуальним явищем, що синтезує драматургію, символіку та психологічну експресію. Як своєрідний музичний щоденник, де кожен диптих відображає внутрішній світ автора, його реакцію на обставини життя та культурний контекст доби, цикл «24 прелюдії та фуги» постає перед слухачем не лише як витвір музичного мистецтва, а й як важливий елемент культурної пам'яті та української національної ідентичності.

Диптих «Прелюдія і fuga фа-мінор» №18 відтворює унікальний психологічний простір музичної казки, де образ Всевидячого ока, що пронизує весь диптих, постає як символ постійного спостереження та внутрішньої саморефлексії, що надає твору надчасового та метафізичного звучання. Цей музичний простір дозволяє не лише відчути психологічний стан автора, а й осмислити універсальні людські переживання – боротьбу, страх, надію та внутрішню трансформацію.

Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: пер. І. Огієнка. К.: Українське Біблійне Товариство, 2011. 1376 с.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Музична Україна, 1980. 316 с.
3. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
4. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
5. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
6. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 до-мажор із циклу "24 прелюдії та фуги" В. Задерацького). Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. С. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
7. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель тривожного часу. Українська музика, вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
8. Макарова Н. Семіотика подвійності (на прикладі прелюдії та фуги N5 ре-мажор В. П. Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
9. Макарова Н. Символізм музики табірної доби (на прикладі музично-психологічного аналізу "Прелюдії та фуги ля-мажор" №7 В. П. Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 89, том 2, 2025. С. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
10. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуги до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). Південноукраїнські мистецькі студії, вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
11. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство), 2023, № 44, с. 134–146.
12. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.

² голос багатьох вод.

13. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип.70, с. 140–160.
14. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект. Монографія. Видання друге, доповнене. Київ: Видавництво остислава Бурлаки, 2023. 416 с.
15. Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. К. : Видавництво: Букрек, 2020. 601 с.
16. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у XIV – початку XVIII століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
17. Augustinus Hipponensis. De Trinitate. Liber X, caput 12 – [Resursa electronica]. – Accessus: <https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259> (Data accessus: 09.12.2025).
18. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. New York: Pantheon Books, 1949. 416 p.
19. Cross, I. Music, Cognition, Culture, and Evolution. Oxford: Oxford University Press, 2001. 256 p.
20. Hollis, James. Mythologems: Incarnations of the Invisible World. Toronto: Inner City Books, 2004. 164 p.
21. Eliade M. Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris : Gallimard, 1949. 174 p.
22. Eliade M. Le sacré et le profane. Paris : Gallimard, 1975. 186 p.
23. Frankl, V. E. ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag, 2009. 269 p.
24. Franz, M.-L. von. The Interpretation of Fairy Tales. Boston&London: Shambhala, 1996. 224 p.
25. Jacobs J., Batten J. D. European Folk and Fairy Tales. New York : Putnam, 1916. 298 p.
26. Jung. C.G. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke, Band 9/I. Zürich: Walter Verlag, 1976. 476 p.
27. Kalsched D. The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit. London: Routledge, 1996. 240 p.
28. Kolk B. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014. 464 p.
29. Langer, L. L. Holocaust testimonies: The ruins of memory. New Haven: Yale University Press, 1991. 228 p.
30. Levitin, D. J. This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. New York: Dutton, 2006. 366 p.
31. Neumann, Erich. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. – Zürich : Rascher, 1949. 568 p.
32. Rank, O. The Trauma of Birth. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1929. 224 p.
33. Tillich P. The Protestant Era. Chicago: University of Chicago Press, 1948. 233 p.
34. Wertsch, J. V. Voices of the Mind: A Sociocultural Approach to Mediated Action. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 183 p.

References:

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko] (2011). Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Klyn, V. (1980). Ukrainska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 316 p. [in Ukrainian].
3. Lukashenko, N. (2011). Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics] (Cand. Art. diss., 26.00.01). Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
4. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music] [Monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva, 36, 62–80. [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsykladu "24 preliudii ta fuhy" V.Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. S. 95–105. [in Ukrainian]. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
7. Makarova, N. (2025). Preliudii ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. Ukrainska muzyka, vyp 3 (54), p. 56–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
8. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp.90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
9. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii ta fuhy» lia-mazhor №7 V.P.Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)] . Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
10. Makarova, N.(2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in

C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. Pivdenoukrainski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>

11. Ostapchuk, M. (2023). Povernennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho) [Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].

12. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

13. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylisnychna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. [in Ukrainian].

14. Tykhovska, O. (2023) *Ukrainska narodna charivna kazka: psykhoanalytychnyi aspekt* [Ukrainian folk fairy tale: psychoanalytic aspect] *Monohrafiia. Vydannia druhe, dopovnene*. Kyiv: Vydavnytstvo Rostyslava Burlaky. 416 p. [in Ukrainian].

15. *Filosofiia kultury : osnovni poniattia, napriamy, personalii* [Philosophy of culture: basic concepts, direct, personal]. *Kolektyvna monohrafiia / Andrushchenko T. I., Antoniuk O. V., Bepalyi V. A., Brovko M. M., Fedorenko M. O. ta in.; za zah. red. prof. M. O. Tymoshenka. K. : Vydavnytstvo: Bukrek. (2020). 601 p. [in Ukrainian].*

16. Yurchenko, O. O. (2016). *Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st.* [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].

17. Augustine. (n.d.). *De Trinitate* (Book X, Chapter 12). Catholic Library. [catholiclibrary.org](https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259) <https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259> (Data accessus: 09.12.2025) [in Latin].

18. Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. New York: Pantheon Books. 416 p. [in English].

19. Cross, I. (2001). *Music, cognition, culture, and evolution*. Oxford: Oxford University Press. 256 p. [in English].

20. Hollis, J. (2004). *Mythologems: Incarnations of the invisible world*. Toronto: Inner City Books. 164 p. [in English].

21. Eliade, M. (1949). *Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition* [The Myth of Eternal Return: Archetypes and Repetition]. Paris : Gallimard. 174 p. [in French].

22. Eliade, M. (1975). *Le sacré et le profane* [The sacred and the profane]. Paris: Gallimard. 186 p. [in French].

23. Frankl, V. E. (2009). ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].

24. Franz, M.-L. von. (1996). *The interpretation of fairy tales* [The Interpretation of Fairy Tales]. Boulder; London: Shambhala Publications. [in English].

25. Jacobs, J., & Batten, J. D. (1916). *European folk and fairy tales*. New York : Putnam. 298 p. [in English].

26. Jung, C. G. (1976). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* [The archetypes and the collective unconscious] (Gesammelte Werke, Bd. 9/I). Zürich : Rascher. 384 p. [in German].

27. Kalsched, D. (1996). *The inner world of trauma: Archetypal defences of the personal spirit*. London: Routledge. 240 p. [in English].

28. van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York: Viking. 464 p. [in English].

29. Langer, L. L. (1991). *Holocaust testimonies: The ruins of memory*. New Haven: Yale University Press. 228 p. [in English].

30. Levitin, D. J. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. New York: Dutton. 366 p. [in English].

31. Neumann, E. (1949). *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* [Origin story of consciousness]. Zürich : Rascher. 568 p. [in German].

32. Rank, O. (1929). *The trauma of birth*. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 224 p. [in English].

33. Tillich, P. (1948). *The Protestant era*. Chicago: University of Chicago Press. 233 p. [in English].

34. Wertsch, J. V. (1993). *Voices of the mind: A sociocultural approach to mediated action*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 183 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 29.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026