

**ЧАС У ЗАМКНеному КОЛІ КОНЦТАБІРНОЇ ДІЙСНОСТІ  
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ СІ-БЕМОЛЬ МІНОР» № 16  
В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО)**

**Макарова Наталія Вікторівна,**

докторка філософії, старша викладачка кафедри музично-теретичних дисциплін  
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва  
ORCID ID: 0000-0003-0495-2159

*Стаття присвячена інтерпретації «Прелюдії і фуґи сі-бемоль мінор» № 16 з циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Петровича Задерацького – одного з наймасштабніших і концептуально найскладніших творів української музики ХХ століття, створеного в умовах ув'язнення композитора в колимському концентраційному таборі. Цикл осмислюється як унікальний музичний документ історичного насильства, пам'яті та внутрішньої незламності, а обраний диптих – як його концентрований драматургічний та семантичний осередок. Метою дослідження є осмислення «Прелюдії і фуґи сі-бемоль мінор» № 16 як цілісного драматургічного диптиху через аналіз організації музичного часу, повторюваності, числової регламентації, фактурних зсувів і функціонування дзвону як акустичного та смислового маркера. Методологія статті ґрунтується на поєднанні структурно-аналітичного музикознавчого підходу з концептами психології граничного досвіду, теорії культурної пам'яті, екзистенційної філософії та богословського осмислення часу. У результаті дослідження встановлено, що моторна безперервність, нав'язливий повтор, числова фіксація та відсутність динамічної ієрархії формують модель примусового, зовнішньо регламентованого часу, у якому нівелюється лінійний розвиток і блокується можливість розв'язання. Дзвін у межах диптиху зазнає суттєвої трансформації: від інтегрованого елемента фактури він переходить до автономного акустичного знака, який виконує функцію фігури пам'яті, маркера межі та онтологічної опори. Повернення матеріалу прелюдії у фіналі фуґи на тонічному дзвіні інтерпретується як жест утримання мінімальної внутрішньої свободи в умовах радикального історичного та екзистенційного обмеження. Наукова новизна статті полягає в міждисциплінарному осмисленні «Прелюдії і фуґи сі-бемоль мінор» № 16 як художньої моделі граничного досвіду часу. Актуальність дослідження зумовлена сучасним українським контекстом, у якому проблеми пам'яті, насильства та культурної незламності набувають особливої гостроти.*

**Ключові слова:** Всеволод Задерацький, сі-бемоль мінор, прелюдія і фуґа, дзвін, культурна пам'ять, цикл.

***Makarova Natalia. Time in the Void Circle of Concentration Camp Reality (on the Example of the Analysis of “Prelude and Fugue in B-flat Minor” No. 16 by V.P. Zaderatsky)***

*The article is devoted to the interpretation of “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky – one of the largest and most conceptually complex works of Ukrainian music of the 20th century, created in the conditions of the composer’s imprisonment in the Kolyma concentration camp. The cycle is interpreted as a unique musical document of historical violence, memory and inner invincibility, and the selected diptych – as its concentrated dramaturgical and semantic center. The aim of the study is to interpret “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 as a holistic dramaturgical diptych through the analysis of the organization of musical time, repetition, numerical regulation, textural shifts and the functioning of the bell as an acoustic and semantic marker. The methodology of the article is based on a combination of a structural-analytical musicological approach with the concepts of the psychology of limit experience, the theory of cultural memory, existential philosophy and theological understanding of time. As a result of the study, it was established that motor continuity, obsessive repetition, numerical fixation and the absence of dynamic hierarchy form a model of forced, externally regulated time, in which linear development is leveled and the possibility of resolution is blocked. The bell within the diptych undergoes a significant transformation: from an integrated element of texture, it passes into an autonomous acoustic sign, which performs the function of a figure of memory, a marker of the boundary and ontological support. The return of the prelude material in the finale of the fugue on the tonic bell is interpreted as a gesture of maintaining minimal internal freedom in conditions of radical historical and existential restriction. The scientific novelty of the article lies in the interdisciplinary understanding of the “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 as an artistic model of the limit experience of time. The relevance of the study is due to the modern Ukrainian context, in which the problems of memory, violence and cultural invincibility acquire particular acuteness.*

**Key words:** Vsevolod Zaderatsky, B-flat minor, prelude and fugue, bell, cultural memory, cycle.

*Чи буде правда меж людьми?  
Повинна бути, бо сонце стане  
І осквернену землю спалить.  
Тарас Шевченко*

**Вступ.** Всеволод Петрович Задерацький (1891–1977) – композитор, піаніст, Геній українського народу. Ув'язнення в концентраційному таборі та життя під постійним контролем тоталітарної системи справили глибокий вплив на його музичну свідомість. Тоталітарна

система завжди підміняє поняття, переписує історію, підлаштовує події під свою філософію. У такій системі людина позбавляється власної історії через вимушене забуття, примусову одноманітність, де кожен день стає копією попереднього. Саме в такій логіці формувалася



досвід XX століття, що залишив по собі зламани біографії та психологічні структури особистості.

Цикл «24 прелюдії та фуги», написаний під час перебування в колимському концтаборі, постає як своєрідний музично-психологічний щоденник, де кожен диптих документує внутрішні стани композитора та є його простором пам'яті. Сьогодні, в умовах повномасштабної війни проти України, цикл є особливо актуальним. Те, що в середині XX століття було досвідом індивідуального зламу в межах імперської системи, нині повертається як колективний досвід нації: постійний страх за життя і здоров'я рідних і близьких, повторюваність насильства через обстріли не лише енергетичної, але і житлової інфраструктури, спроба знищення пам'яті та одночасне прагнення привласнити її результати. Імперія веде війну менше за шмат землі, більше – за історію, культуру українського народу. У цьому контексті постать Задерацького набуває символічного виміру: композитор, не інтегрований в культуру тоталітарної системи, постає фігурою культурної незламності українського народу, яку неможливо ані стерти, ані повністю привласнити.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Наукове осмислення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького перебуває на етапі активного формування й поступового розширення. Наразі корпус спеціалізованих праць, присвячених цьому твору, залишається відносно обмеженим, однак демонструє стійку тенденцію до систематичного аналізу його різних складових.

Зокрема, у дисертаційному дослідженні С. Постовайтової [14] здійснено ґрунтовний аналіз фуг циклу з акцентом на їхні мистецтвознавчі та структурні параметри, що дозволяє окреслити загальні принципи поліфонічного мислення композитора. Стаття Т. Сирятської [15] зосереджена виключно на прелюдях циклу й пропонує детальний аналітичний погляд на їхню фактурну та формотворчу організацію.

Окреме місце у сучасному дослідницькому полі займають публікації Н. Макарової [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12] у яких аналіз окремих диптихів здійснюється в ширшому міждисциплінарному контексті. Авторка послідовно залучає мистецтвознавчі, символічні, психологічні, історико-культурологічні та теолого-богословські підходи, що істотно розширює інтерпретаційні можливості осмислення циклу.

**Метою статті** є осмислення Прелюдії і фуги №16 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького як цілісного драматургічного диптиху через аналіз

організації музичного часу, функціонування дзвону як акустичного та смислового маркера, а також через залучення психологічних, екзистенційних і богословських концептів для інтерпретації граничних станів, закодованих у музичній структурі твору. Особлива увага приділяється процесам ущільнення, розшарування та трансформації часової організації як формам переживання межового досвіду.

**Наукова новизна.** Вперше в українському та міжнародному музикознавстві прелюдія і фуга № 16 з циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького інтерпретуються в міждисциплінарному полі музикознавства, психології та богослов'я як модель граничного досвіду часу, сформованого в умовах історичного насильства.

**Результати дослідження.** Диптих «Прелюдія і фуга сі-бемоль мінор» № 16 набуває особливої гостроти у світлі біографічного та історичного контексту життя Всеволода Задерацького. Досвід ув'язнення в концентраційному таборі, життя в умовах тотального контролю і системного насильства формує не лише тематичний, а й структурний вимір музичного мислення композитора. Моторний, майже безперервний рух прелюдії може бути прочитаний як музичний еквівалент табірної часу, що триває в замкненому колі. Це не лінійний історичний час, а час примусової повторюваності, у якому кожен день є точною копією попереднього.

Прелюдія із диптиху «Прелюдія і фуга сі-бемоль мінор» № 16 позначається *Agitato*, має зловіщий, агресивно-наступальний характер та написана в розмірі 2/4. Чотиричастинна з кодою, при чому три частини починаються однаковим *initio*. Безперервний рух шістнадцятих створює ілюзію єдиного поля, в якому права і ліва руки функціонують як частини спільного механізму. Проте вже у тактах 10–12 рівновага порушується поступовим сповзанням матеріалу партії лівої руки, при цьому партія правої залишається в попередньому матеріалі (рис. 1). Таким чином виникає фактурне розшарування. Ліва рука в цьому епізоді виконує не супровідну, а фундаментальну функцію – саме вона формує відчуття ґрунту, тяжіння і просторової стабільності. Її поступове спадання секундовим кроком є повільним непомітним осіданням психологічної опори, що призведе до зміни внутрішнього стану. Саме така асиметрія має принципове значення для семантики прелюдії.

З позицій теорії культурної пам'яті Яна Ассмана [20] цей жест належить до сфери інкорпорованої пам'яті – пам'яті, яка закріплюється не у знаках чи наративах,



Рис. 1. Внутрішньо-психологічний зсув

а у повторюваних тілесних схемах. Ліва рука, відповідальна за відчуття ваги та опори, «пам'ятає» інакше, ніж права: її спадання не потребує слухацької уваги, воно працює на рівні підсвідомого відчуття нестабільності. Такий тип внутрішньо-психологічного зсуву особливо точно резонує з описаним Віктором Франклом [23] досвідом табірному часу, у якому зовнішня рутинна діяльність може тривати майже автоматично, тоді як внутрішня опора людини поступово руйнується. Права рука в цьому контексті репрезентує механічну безперервність існування, тоді як ліва – сферу тілесного відчуття ваги, виснаження і втрати ґрунту.

Починаючи з такту 25 (рис. 2), фактура прелюдії зазнає помітної внутрішньої реорганізації. Безперервний рух шістнадцятими зберігається, проте в ньому з'являється новий стабілізуючий елемент – дзвін сі-бемоль у басовому регістрі, який протягом цього розділу звучить аж вісім разів, що функціонує як фіксована точка, що протистоїть попередньому сповзанню партії лівої руки. Якщо у тактах 10–12 опора поступово втрачалася через фактурне спадання матеріалу лівої руки, то тут вона ніби насильно закріплюється, створюючи відчуття нав'язливої, зовнішньої заданої присутності Іншого. «Ми вступаємо у стосунки з глибиною, з автономним Іншим – чи то буде людина, чи природа, чи навіть якась автономна частина нас самих, що вимагає усвідомленої уваги» [25, с. 34]. Симптоматично, що композитор вводить вісім повторів сі-бемоль, що не сприймаються як випадковість, працює за принципом дзвону, як фігури пам'яті чи знаку часу. Здається, що якась сила постійно контролює кожен рух, думку, подих... Окрім того, «8 символізує нове життя, відродження, воскресіння та початок; 8 людей були на ковчезі для нового початку після

потопу; 8 слів Бога, щоб народити творіння (Бут.0103, 06, 09, 11, 14, 20, 24, 26); 8 душ пройшли крізь Божий суд потопом і почали новий світ; 8 блаженств нагірної проповіді (Мт.0503-11); 8-й день починає тиждень знову; 8 людей воскресили в Біблії, не враховуючи воскресіння Ісуса та святих, які воскресли в той час (1Цар.1717-22; 2Цар.0430-37, 1321; Ів.1138-44; Лк.0711-17; Мт.0828-34; Дії0936-42, 2007-12); 8-м сином Єссея був новий цар Ізраїлю, Давид; 8-й день (день після суботи, 7-й день) Ісус воскрес із мертвих, ввівши в новий початок» [13].

Повторюваність створює ефект часової регламентації, що співвідноситься з досвідом примусового, зовнішньо структурованого часу, описаного Віктором Франклом, адже в концтаборі час більше не проживається, а відраховується. «У таборі маленька одиниця часу, наприклад день, сповнений щогодинними тортурами та втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, наприклад тиждень, як видається, пробігає дуже швидко» [23, с.85].

У тактах 40–57 відбувається майже буквально цитування матеріалу першої частини. Таке повернення не має характеру репризи у класичному сенсі – воно створює ефект примусового відтворення – механізм знову повинен запускатися в тому самому режимі безлічненню кількості разів. Проте саме всередині цієї, здавалося б, повної ідентичності з'являється новий, надзвичайно показовий виклад матеріалу (у тт. 54–56) у партії лівої руки – послідовність октавних ходів у середній теситурі (до–дієз–ре), які одразу ж дублюються октавою нижче (рис. 3). Аналогічний принцип повторюється і в наступних тактах (сі–дієз – до–дієз; ля–дієз – сі). Октава тут працює як жест подвоєної ваги, як навмисне ущільнення простору. Особливо важливо, що початково цей рух з'являється в середній теситурі – зоні, яка зазвичай асоціюється



Рис. 2. Друге проведення теми прелюдії



Рис. 3. Ефект психологічного провалювання

з відносною нейтральністю. Проте негайне перенесення того ж самого ходу на октаву вниз створює ефект різкого провалювання, ніби звук не витримує власної ваги й обривається в нижній регістр, ніби в землю. Послідовність інтервалів у цих октавних комплексах також не випадкова. Хроматично напружені зв'язки (до–дієз–ре; сі–дієз–до–дієз; ля–дієз–сі) формують логіку зсуву, де кожен наступний рух повторює попередній із незначним, але принциповим зміщенням.

У цьому епізоді повернення матеріалу першої частини перестає бути нейтральним. Те, що раніше звучало як безособовий рух, тут раптом виявляє сліди внутрішнього надлому, працюючи екзистенційною рамкою, за яку немає виходу. До слова, таких екзистенційних рамок в диптиху аж три, що повністю унеможлиблює будь-яку психологічно-індивідуальну проявленість. У межах критичної теорії Теодора Адорно повторення в посттравматичному контексті не може функціонувати як відновлення чи примирення з минулим [18]. З психологічної точки зору цей жест можна співвіднести з описаною Зигмундом Фройдом [24] компульсією повторення (*Wiederholungszwang*), у межах якої рух не спрямований ані на розвиток, ані на розв'язання, а відтворює травматичну структуру, часто в оголеному або посиленому вигляді. Продубльовані вниз октави

не додають нового змісту, а підсилюють примусовий характер повтору, перетворюючи його на форму фіксації, що чинить тиск на музичний процес.

У цьому ж контексті доречно залучити концепцію надлишку Жоржа Батая [21], для якого досвід перевищення необхідного – *excès* – пов'язаний не з економією чи функціональністю, а з насильницькою інтенсивністю переживання. Октавне дублювання, яке не є структурно необхідним для розвитку матеріалу, можна розглядати як прояв такого надлишку: спадання не задовольняється одноразовим жестом, а навмисно потроюється, стаючи тілесно відчутним. Тут октава перестає бути нейтральним інтервалом тотожності й перетворюється на знак надмірності, що нав'язує слухачеві відчуття тиску й перевантаження, резонуючи з розумінням насильства як фундаментального модусу досвіду [21].

У наступному епізоді (тт. 58–81) вдруге повертається тематичний матеріал, який уже звучав у першій та третій частинах. На цьому тлі ключовим смисловим чинником стає дзвін сі-бемоль, який у цій частині набуває характеру майже математичної фіксації (рис. 4). Протягом розділу цей звук з'являється з нав'язливою регулярністю: дев'ять разів як одиничний удар у такті, дев'ять разів – як подвійний удар у такті, додатково – два



Рис. 4. Дзвін сі-бемоль

удари на початку і два удари наприкінці, причому кода також відкривається тим самим дзвоном. У результаті дзвін сі-бемоль звучить двадцять один раз, утворюючи замкнену числову конфігурацію. Така організація повтору може бути осмислена в ключі теорії Жюлі Дельоза [22] повтор тут не є поверненням тотожного, а способом закріплення різниці, що вже відбулася раніше. Після попередніх сповзань, зсувів і октавних деформацій той самий тематичний матеріал уже не може звучати нейтрально. Дзвін лише підкреслює цю незворотність: він не змінюється сам, але змінює спосіб слухання всього, що відбувається навколо нього.

Числова визначеність цього повтору дозволяє також звернутися до мессіанівського [28] розуміння числа як способу організації часу. Тут число не функціонує як символ і не несе алегоричного навантаження; воно діє як структура, яка обмежує можливість розвитку і фіксує музичний процес у замкненому просторі. Саме тому кода, що починається з того самого дзвону, не сприймається як завершення: форма не замикається, а остаточно стабілізується в режимі повтору.

Кода різко змінює фактуру – безперервний горизонтальний рух поступається маршлятній акордовій вертикалі, яка спрямовується у верхній регістр (рис. 5). Цей підйом відбувається не як поступовий розвиток, а як серія чітко окреслених прийомів: за сім етапів фактура досягає максимальної висотної точки. У термінах Теодора Адорно [18], подібний жест можна трактувати як форму негативної діалектики музичної форми: імпульс

підйому не приводить до синтезу або розв'язання, а лише оголює межі можливого. Вертикальний прорив тут не трансформує матеріал, а виявляє його неспроможність утримувати новий простір. Саме тому після досягнення верхньої точки фактура так само стрімко – за вісім прийомів – спускається вниз, повертаючись практично в ту саму точку, з якої починався підйом, не проявляючи характеру катастрофи чи драматичного зламу. Спуск відбувається швидко, майже механічно, і позбавлений афективного наголосу. У такому сенсі цей момент можна інтерпретувати через призму концепції Джорджо Агамбена [17] про стан призупиненої можливості (state of suspended potentiality): рух існує, але не реалізується як повноцінна подія у «історичному часі» – він не залишає сліду в структурі форми і не стає історичною подією. Підйом і падіння фактури відбуваються лише у моменті, створюючи ефект фіксованого руху, який резонує з ідеєю відсутності завершеного акту, попри очевидну активність матеріалу. Звернення до вертикального виміру, яке на перший погляд могло б бути прочитане як знак надії або потенційного виходу за межі екзистенційної рамки, у структурі коди прелюдії виявляється обмеженим. Тут доречно звернутися до концепції Ганни Арентс [19], для якої надія пов'язана з можливістю початку як тривалого процесу, а не з миттєвим імпульсом. У коді прелюдії цей початок не розгортається у процес, а одразу ж згортається, повертаючись до початкової точки. Таким чином, підйом не відкриває майбутнього, а лише підкреслює замкненість теперішнього.



Рис. 5. Кода

Починаючи з такту 90, у прелюдії відбувається принципова зміна часової організації матеріалу. Безперервний рух шістнадцятими, який визначав фактурну логіку твору майже від самого початку, раптово сповільнюється до восьмих. Це сповільнення не супроводжується

зміною темпу, здійснюється виключно на рівні внутрішнього часу музичного викладу. Фінальним елементом (рис. 6) цього процесу стають шість ізольованих акордів (тт. 94–кінець), які після восьмих редукуються до чвертей. Саме тут виникає підстава для інтерпретації



Рис. 6. Фінальний дзвін

цих акордів як дзвонових ударів. По-перше, ритмічне укрупнення (від восьмих до чвертей) надає кожному акорду ваги і завершеності, характерної для дзвону. По-друге, повторюваність і числова визначеність (шість ударів) переводять ці акорди з площини тематичного розвитку у площину ритуальної фіксації часу, завершує процес, фіксуючи його межю. Дзвін, який раніше був інтегрований безпосередньо у тканину прелюдії, тепер постає оголеним, винесеним на поверхню форми.

У біблійному контексті дзвін завжди пов'язаний не з емоцією, а з фіксацією межі часу і стану. У Книзі Еклезіяста сказано: «Усьому свій час, і година кожній справі під небом» [Біблія, Екл. 3:1]. Фінал прелюдії може бути прочитаний саме в цьому ключі: після тривалого безперервного руху музична мова ніби доходить до моменту, коли час більше не тече, а відмірюється. Перехід від восьмих до чвертей підкреслює цю зміну: тривалість кожного жесту збільшується, а кількість подій зменшується, що переводить слухання з площини процесу в площину очікування. Шість фінальних акордів можуть бути осмислені як своєрідний лічильник завершення, що співвідноситься з біблійним уявленням про завершення дії через послідовність днів і знаків. У Книзі Буття завершення творіння не оформлюється кульмінацією, а навпаки – зупинкою: «І скінчив Бог сьомого дня працю Свою... і спочив» (Бут. 2:2). Подібним чином і в прелюдії завершення не є підсумком розвитку, а швидше припиненням руху, яке оформлюється через повторювані, вагомні удари.

Після прелюдії, у якій музичний час був доведений до межі, спочатку ущільнений до безперервного моторного руху, а згодом редукований до шести ізольованих дзвонових ударів, саме ця фінальна числова і ритмічна фіксація створює семантичний місток до фуги, де категорія тривалості стає визначальною. Показово, що fuga не містить жодної динамічної вказівки протягом усіх 157 тактів, що формує простір принципової рівності подій і усуває можливість риторичної ієрархії. Особливої уваги потребує число шість, яке вже було акцентоване у фіналі прелюдії шістьма акордовими «клиночками» і знову з'являється у фузі у вигляді шеститактової теми (рис. 7). У біблійній традиції шість є числом завершеності дії без спочинку, числом напруженої повноти, яка ще не переходить у сьомий день. У Псалмах ця напруга тривалості й очікування артикулюється особливо гостро: «Доки, Господи, будеш забувати мене назавжди? Доки ховатимеш обличчя Своє від

мене?» (Пс. 12:2). Це «доки» не є криком, а станом зтягнутого часу, у якому відповідь відкладається на невизначений час. Якщо прелюдія завершується шістьма дзвоновими ударами – як фіксацією межі – то fuga ніби входить усередину цього шостого дня, розгортаючи його у 157 тактів без жодної динамічної ієрархії. Тут доречно згадати і текст з Одкровення, де йдеться не про катастрофу, а про тривалу витривалість: «Тут терпеливість святих, що зберігають заповіді Божі та віру в Ісуса» (Одкр. 14:12). Терпеливість у цьому контексті – не емоція, а форма часу.

У світлі цього відсутність динамічних позначень може бути інтерпретована як принципова відмова від психології афекту. Такий тип музичного процесу допускає зіставлення з адлерівським розумінням напруження як стану, в якому суб'єкт позбавлений компенсаційних механізмів. За Альфредом Адлером [16], ситуація тривалої дії без видимого результату формує не катастрофу, а стійкий внутрішній тиск, який не знімається через розрядку. З психологічної точки зору тут також доречно звернутися до гештальт-підходу Фріца Перлза [29], зокрема до поняття «незавершеного гештальту». Fuga не знімає напруг, накопичених у прелюдії, а лише розгортає їх у довгу послідовність дій без зовнішнього маркера завершення. Відсутність динамічних орієнтирів і надзвичайна протяжність форми змушують слухача перебувати в режимі постійної незавершеності.

І тут слід підкреслити, що з точки зору виживання в концтаборі, або хоча б більш менш безпечного перебування в ньому, потрібно було стати німим, невидимим, не привертати до себе уваги, не наражати лишній раз себе та своїх товаришів на небезпеку. «Точнісінько неначе баранців, які боязко юрмляться в середині стада, кожен із нас намагався потрапити в середину колони. Це збільшувало шанси уникнути ударів наглядачів <...> Позиція в центрі мала ще одну додаткову перевагу - захищала від лютого вітру <...> це було свідомою спробою з нашого боку - підпорядкованою одному з найголовніших законів самозбереження: не бути помітним» [23, с. 66]. У відсутності динаміки Задерацький якраз і показав весь цей жах.

У тт. 34–37 тема фуги вперше з'являється в басу в октавному викладі, що надає їй особливої ваги і тілесної щільності. Це вже не просто проведення теми, а її навмисне обтяження, ніби примусове закріплення в нижньому регістрі. Водночас права рука не переходить у звичайний контрапункт, а формує акордово-октавну



Рис. 7. Тема фуги

фактуру, яка за своїм інтонаційним контуром і ритмічною логікою нагадує проведення теми. Кульмінацією цього процесу стають тт. 38–42 (рис. 8). Партія правої руки тут зводиться до однієї висотно і ритмічно фіксованої формули, яка повторюється п'ять разів без жодних змін, що нагадує застрягання, нав'язливу стабілізацію думки. На цьому тлі партія лівої руки здійснює висхідну секвенцію з кроком у секунду, ніби намагаючись вирватися з цієї застиглої вертикалі, але кожен крок угору не змінює загальної ситуації фактурного тиску.

Карен Хорні [26] описувала подібні структури як прояви базової тривоги, що призводить до непохитних патернів поведінки. У цьому сенсі акордово-октавна

формула правої руки може бути почута як музичний еквівалент такої непохитності: вона не реагує на висхідний рух басу і не вступає з ним у діалог. Навпаки, вона ніби ігнорує будь-яку спробу зміни, утримуючи форму в режимі замкненого повтору. Зрештою, з позиції гуманістичної психології Абрахама Маслоу [27], цей фрагмент можна трактувати як застрягання на рівні базових потреб без можливості переходу до самоактуалізації. Висхідна секвенція басу не стає сходженням у повному сенсі, оскільки вона не підтримується зміною структури цілого. Музика ніби демонструє рух без реалізації, напруження без виходу, тривалість без мети.



Рис. 8. Октавне проведення теми + образ нав'язливої думки

В наступному епізоді (т. 54) з'являється подія, яка різко порушує встановлений лад звукового простору: звучить чужорідний дзвін ре-бекар в умовах тонального поля з ключовим ре-бемолем (рис. 9). Цей звук не може бути почутий як хроматичне відхилення або гармонічна варіація; він функціонує як інший тональний знак, який не інтегрується у систему, а навпаки – розриває її зсередини. Його дзвоний характер підсилює ефект вторгнення. Одночасно з цим у партії правої руки паралельні секти спрямовуються вгору, створюючи відчуття легкого, майже невагомго підйому. Цей рух повторюється двічі.

У психологічному вимірі цей епізод може бути прочитаний через концепцію Карен Хорні [25] як розрив між «реальним» і «ідеалізованим Я». Чужорідний дзвін – це фіксація реальності, яка не узгоджується з внутрішнім ладом; секстовий підйом, навпаки, функціонує як втеча у висотний, ідеалізований простір. Те, що цей жест повторюється двічі, підкреслює не розвиток, а наполегливість спроби, яка не призводить до інтеграції досвіду. З позиції індивідуальної психології Альфреда Адлера [16] цей момент можна трактувати як зіткнення компенсаторного руху з непереборною



Рис. 9. Чужорідний дзвін

даністю. Висхідні сексти правої руки є типовим компенсаторним жестом – прагненням перевершити ситуацію, піднятися над нею. Однак дзвін ре-беккар звучить як факт, що не підлягає подоланню, не веде до виходу, а лише оголює напругу між бажаним і можливим.

Богословський вимір цього епізоду відкривається через біблійний мотив голосу, який звучить «не в лад» із людськими очікуваннями. У Книзі Йова сказано: «Бо думки Мої – не ваші думки, і дороги Мої – не ваші дороги» (1, Іс. 55:8). Дзвін ре-беккар у цьому контексті може бути почутий як такий «чужий» голос, який не вписується у людську систему координат, тоді як секстовий підйом правої руки репрезентує прагнення до висоти, що не знаходить відповіді.

Епізод тактів 92 – 100 можна вважати однією з кульмінаційних точок всього диптиху (рис. 10). Упродовж всього фрагменту дзвін до-бемоль (сі-беккар) звучить дев'ять разів поспіль, утворюючи стабільну акустичну вісь, на тлі якої поліфонічна тканина продовжує інтенсивно рухатися. Таким чином, формується ситуація розшарування часу: один рівень – стабільний, ритуально повторюваний; інший – процесуальний, наповнений подіями. У цьому сенсі дзвін до-бемоль (сі-беккар) функціонує не як музичний елемент, а як акустичний маркер буття. Число дев'ять у цьому епізоді також не випадкове. У біблійній традиції дев'ятка пов'язана з повнотою випробування і завершенням циклу перед переходом до нового стану. У Псалмах дев'ять разів повторювані могили часто асоціюються з витривалістю і очікуванням відповіді. Дзвін, що звучить дев'ять разів поспіль, не проголошує завершення, але вимірює межу терпіння, за якою неминуче має змінитися сама структура часу. Саме в цьому контексті особливо значущим є перехід метра з 2/4 на 3/4, що змінює сам спосіб організації часу: з'являється відчуття внутрішнього пульсу,

який більше не є лінійним, а виступає зміною антропологічного виміру часу.

З психологічної точки зору цей епізод можна інтерпретувати через концепцію Абрахама Маслоу [27] як зсув у ієрархії потреб. На тлі дев'ятиразового дзвону – символу граничної стабільності – мелодичний та ритмічний рух у фактурі не зникає, а трансформується, переходячи в інший режим організації. Це не зняття напруги, а її переформатування: активна боротьба за виживання поступається місцем спробі смислової орієнтації. У світлі ідей Альфреда Адлера [16] цей епізод можна розглядати як момент, коли компенсаційний рух перестає бути ефективним. Дзвін до-бемоль, повторений дев'ять разів, не долається активністю голосів; навпаки, він стабілізує простір настільки, що подальший рух можливий лише через зміну метричної структури або темпу. Це не перемога над обставинами, а пристосування до їхньої незмінності, усвідомлення межі можливого.

З такту 112 Задерацький здійснює максимальне ущільнення часу – вводить чотириголосу стрету. У психологічному сенсі стретна структура може бути прочитана як момент граничного напруження, який Карен Хорні [25] описує як внутрішній конфлікт, що досягає точки розриву: множинні імпульси співіснують одночасно, не будучи інтегрованими в цілісну систему. І, майже миттєво, без підготовки відбувається різкий злам: повертається тематичний матеріал прелюдії, причому в його первинній енергетичній формі – у безперервному русі шістнадцятки. Це повернення не є ремінісценцією чи формальною аркою; воно має характер прориву. Особливо значущим є те, що цей матеріал з'являється на басовому дзвоні сі-бемоль – тонічному центрі. Дзвін тут перестає бути маркером часу чи пам'яті і стає онтологічною опорою. До речі, Задерацький три рази протягом всього циклу «24 прелюдії та фуги»

Рис. 10. Кульмінаційна точка диптиху

користується таким способом передачі інформації – в диптиха №№ 16, 19 та 24.

Якщо упродовж циклу дзвони часто функціонували як знаки межі, випробування або ритуального повтору, то тут тонічний дзвін сі-бемоль виконує зовсім іншу роль: він фіксує повернення до фундаменту буття, встановлюючи межу хаосу. У богословському вимірі цей жест може бути співвіднесений з біблійною логікою «камня», на якому можливе відновлення після катастрофи: «І поставив на скелі ноги мої, і утвердив стопи мої» (1, Пс. 39:3:).

Повернення матеріалу прелюдії може бути осмислений і в екзистенційно-психологічному вимірі (рис. 11). Віктор Франкл [23], описуючи досвід концтабору, неодноразово наголошував, що граничні стани виникають не тоді, коли страждання досягає максимуму, а тоді, коли руйнується внутрішня структура смислу, яка раніше утримувала людину від розпаду. Сми́сл не зникає – він перенасичується, стає нестерпним у своїй щільності. Повернення матеріалу прелюдії на тонічному дзвіні сі-бемоль у цьому контексті може бути прочитане як аналог того, що Франкл [23] називав «останньою внутрішньою свободою» – не свободою вибору обставин, а свободою утримувати внутрішню опору, навіть тоді, коли всі зовнішні структури зруйновані. І після всього пережитого звучить дзвін, як форма культурної та колективної пам'яті, як звук історії та часу, як межа між тим, що ще може бути висловлене, і тим, що більше не підлягає артикуляції. У контексті досвіду концтабору та історичного зла дзвін перестає бути ритуальним знаком і стає онтологічною позначкою існування. Для Задерацького дзвін кожного разу вводиться з надією на те, що ще є кому чути та розуміти, навіть якщо через століття, навіть у важкий екзистенційно-межовий історичний період, що майже під копірку повторить історію столітньої давності.

**Висновки.** Проведений аналіз «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького дозволяє розглядати цей твір як цілісну художню модель граничного

досвіду, у якій музичний час виступає не фоном, а провідною смислотворчою категорією. Образ примусового, зовнішньо регламентованого часу, позбавленого розвитку та перспективи корелює з досвідом тотального контролю й екзистенційного виснаження. Числові структури (6, 8, 9, 21) і регулярність дзвонів ударів працюють як механізми стабілізації часу, які обмежують можливість розвитку та переводять музичний процес у режим тривалої напруги й очікування без розв'язання, постаючи замкненим простором.

Особливого значення набуває дзвін, який упродовж диптиху трансформується від інтегрованого елемента фактури до автономного акустичного маркера буття. Його функція виходить за межі символіки й наближається до онтологічної: дзвін фіксує межі часу, пам'яті та можливості висловлювання, стаючи знаком присутності, що зберігається навіть у ситуації руйнування смислових структур. У цьому контексті повернення матеріалу прелюдії у фіналі фуги на тонічному дзвіні в басовому регістрі може бути прочитане як жест відновлення фундаментальної опори – не у формі розв'язання, а як утримання мінімальної внутрішньої свободи.

Загалом, «Прелюдія і fuga сі-бемоль мінор» № 16 постає не лише як індивідуальний художній жест, зумовлений біографічними обставинами композитора, а як універсальна музична форма осмислення історичного насильства, культурної пам'яті та незламності суб'єкта в умовах радикального обмеження. Саме в цьому вимірі твір Задерацького набуває особливої актуальності для сучасного українського контексту.

**Перспективи подальших досліджень.** Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняльний аналіз дзвонів структур у різних диптихах циклу «24 прелюдії та фуги» як єдиної семантичної системи. Перспективним також видається залучення ширшого компаративного контексту – зіставлення циклу Задерацького з іншими поліфонічними моделями ХХ століття, створеними в умовах травматичного історичного досвіду.

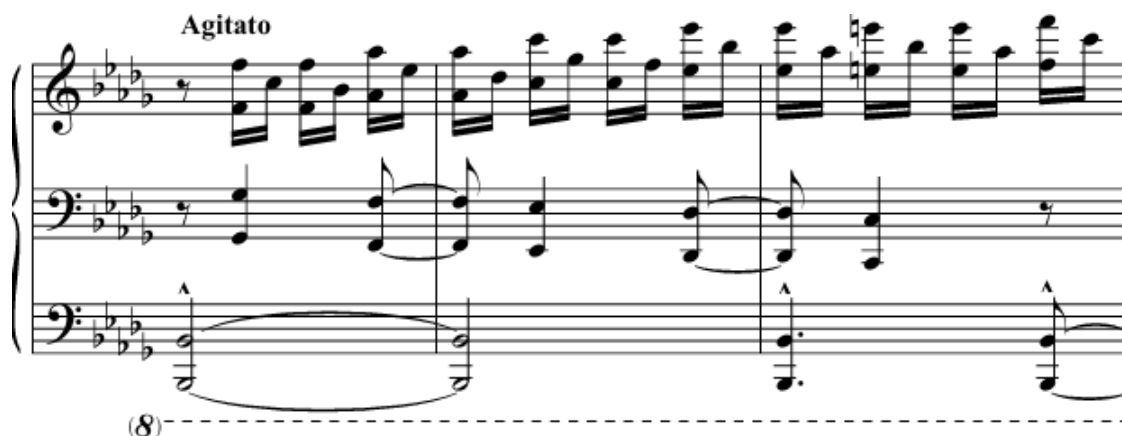


Рис. 11. Екзистенційна рамка: повернення до прелюдії

#### Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.

2. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 2024. Вип. 36, С. 62–80.
3. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги № 1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. № 4, 2025. С. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
4. Макарова Н. Діалог неба і душі (на прикладі Прелюдії і фуги мі-мажор № 9 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 91, том 2, 2025. С. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>
5. Макарова Н. Екватор духовної мандрівки (на прикладі «Прелюдії і фуги соль-дієз мінор № 12 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, том 2, 2025. С.32–40. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
6. Макарова Н. Колимський соловейко (на прикладі аналізу Прелюдії і фуги сі-мажор № 11 із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 92, том 2, 2025. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
7. Макарова Н. Містична колицька (на прикладі диптиху сі-мінор №6 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 3 (09), 2025. С. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
8. Макарова Н. Між стражданням і вічністю ( на прикладі прелюдії і фуги №3 соль-мажор В. П. Задерацького). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, Вип. 54, 2025. С. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
9. 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>
10. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги № 5 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>
11. Макарова Н. Символізм музики табірного дня (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>
12. 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>
13. Мур К. Вступ до біблійної нумерології. Конспект лекцій. <https://skarb.pp.ua/vstup-do-bibliinoi-numerolohii-konspekt-lektsii-kris-mur> (дата звернення: 1.01.2026).
14. Поставойтова 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.
15. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2024. Вип.70, С. 140–160.
16. Adler A. Praxis und Theorie der Individualpsychologie. München : Reinhardt, 1927. 257 S.
17. Agamben G. Potentialities : collected essays in philosophy. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1999. 307 s.
18. Adorno T. W. Negative Dialektik. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966. 412 S.
19. Arendt H. The Human Condition. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1958. 290 p.
20. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C. H. Beck, 1992. 344 c.
21. Bataille G. La Part maudite : précédé de La notion de dépense. Paris : Éditions de Minuit, 1967. 232 s. ISBN 9782707301819.
22. Deleuze G. Différence et répétition. Paris : Presses universitaires de France, 1968. 409 s. ISBN 978-2-13-058529-9.
23. Frankl V. ...trotzdem Ja zum Leben sagen : Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Wien : Deuticke, 1946. 200 S.
24. Freud S. Jenseits des Lustprinzips. Leipzig ; Wien ; Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. 66 s.
25. Hollis J. Mythologems: Incarnations of the Invisible World. Toronto : Inner City Books, 2004. 158 p.
26. Horney K. New Ways in Psychoanalysis. New York : W. W. Norton & Company, 1939. 316 p.
27. Horney K. Our Inner Conflicts : A Constructive Theory of Neuros. New York : Norton, 1945. 351 p.
28. Maslow A. H. A Theory of Human Motivation. Psychological Review. Vol. 50, No. 4, 1943. P. 370–396.
29. Messiaen O. Technique de mon langage musical : texte avec exemples musicaux / O. Messiaen. Paris : A. Leduc, 1944. 112 p.
30. Perls F. S. Gestalt Therapy Verbatim. Lafayette, CA : Real People Press, 1969. 384 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. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. [in Ukrainian].
3. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiati (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>
4. Makarova, N. (2025) Dialoh neba i dushi (na prykladi Preliidii i fuhy mi-mazhor № 9 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [Dialogue between heaven and soul (for the example of Prelude and fuge in e major no. 9 from the cycle “24 preludes and fugas” by Vsevolod Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp.91, tom 2, 2025. S. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>
  5. Makarova, N. (2025). Ekvator dukhovnoi mandrivky (na prykladi Preliidii i fuhy sol-dieez minor № 12 z tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [The equator of spiritual journey (used on the example of “Preludes and fugues in g-shave minor” № 12 from the cycle “24 preludes and fugues” by Vsevolod Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 93, tom 2. S. 32–40. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
  6. Makarova, N. (2025). Kolymyskyi soloveiko (na prykladi analizu Preliidii i fuhy si-mazhor № 11 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” V. Zaderatskoho) [Kolimsky soloveiko (on the example of the analysis of the Prelude and fuge in b major № 11 from the cycle “24 preludes and fuge” by V. Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 92, tom 2. S. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
  7. Makarova, N. (2025). Mistychna kolyskova (na prykladi dyptykhu si-minor №6 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Zaderatsky)] *Slobozhanski mystetski studii*. Vyp. 3 (09). S. 85–92. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
  8. Makarova, N. (2025). Mizh strazhdanniam i vichnistiu (na prykladi preliudii i fuhy №3 sol-mazhor V. P. Zaderatskoho) [Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major by V. Zaderatsky)] *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, Vyp. 54. S. 31–36. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
  9. Makarova, N. (2025). Prelidiia ta fuha lia-minor № 2 V. P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnogo 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>
  10. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N 5 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>
  11. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu “Preliidii 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>
  12. Makarova, N.(2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliidii i fuhy do-dieez 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)]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*. Vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
  13. Mur K. Vstup do bibliinoi numerolohii. Konspekt leksii. URL: <https://skarb.pp.ua/vstup-do-bibliinoi-numerolohii-konspekt-leksii-kris-mur> (data zvernennia: 1.01.2026). [in Ukrainian].
  14. 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].
  15. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylistychna typolohiia preliudii tsyклу “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].
  16. Adler, A. (1927). *Praxis und Theorie der Individualpsychologie* [Practice and theory of individual psychology]. München : Reinhardt. [in German].
  17. Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy*. Stanford, CA: Stanford University Press. [in English].
  18. Adorno, T. W. (1966). *Negative Dialektik* [Negative dialectics]. Frankfurt am Main : Suhrkamp. [in German].
  19. Arendt, H. (1958). *The human condition*. Chicago, IL; London : University of Chicago Press. [in English].
  20. Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural memory: Writing, remembrance and political identity in early high cultures]. München : C. H. Beck. [in German].
  21. Bataille, G. (1967). *La part maudite: Précédé de La notion de dépense* [The accursed share: Preceded by The notion of expenditure]. Paris : Éditions de Minuit. [in French].
  22. Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition* [Difference and repetition]. Paris : Presses universitaires de France. [in French].
  23. Frankl, V. (1946). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [...Nevertheless saying yes to life: A psychologist experiences the concentration camp]. Wien : Deuticke. [in German].
  24. Freud, S. (1920). *Jenseits des Lustprinzips* [Beyond the pleasure principle]. Leipzig; Wien; Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag. [in German].
  25. Hollis, J. (2004). *Mythologems: Incarnations of the Invisible World*. Toronto : Inner City Books. [in English].
  26. Horney, K. (1939). *New ways in psychoanalysis*. New York, NY : W. W. Norton & Company. [in English].
  27. Horney, K. (1945). *Our inner conflicts: A constructive theory of neurosis*. New York, NY : W. W. Norton & Company. [in English].

28. Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50 (4), 370–396. [in English].
29. Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical: Texte avec exemples musicaux* [Technique of my musical language: Text with musical examples]. Paris : Alphonse Leduc. [in French].
30. Perls, F. S. (1969). *Gestalt therapy verbatim*. Lafayette, CA : Real People Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026