

УДК 78.071.3:78.01(477.83) Задерацький  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

### **Наталія МАКАРОВА**

докторка філософії, старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилинська, 88, м. Київ, Україна, 01032  
**ORCID:** 0000-0003-0495-2159

**Бібліографічний опис статті:** Макарова, Н. (2025). Зимова казка як ініціальний простір (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги до-мінор» №20 із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 156–168, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

## **ЗИМОВА КАЗКА ЯК ІНІЦІАЛЬНИЙ ПРОСТІР (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ДО-МІНОР» №20 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В. ЗАДЕРАЦЬКОГО)**

**Метою дослідження** є аналіз циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, зокрема Прелюдії і фуги до-мінор №20, як міні-циклу, що поєднує музичну, символічну та культурологічну площину, відкриваючи глибину екзистенційного досвіду композитора, особливості його психологічних і духовних рефлексій, а також унікальну організацію часу і простору в його творчості. Цей диптих демонструє принципи взаємодії музичних, символічних та культурологічних елементів, що стають засобом осмислення внутрішнього світу та архетипних образів, характерних для всього циклу, та відображає особливості художньої свідомості композитора у контексті його емоційного та духовного переживання.

**Методологічною** основою роботи є комплексний аналіз музичного твору, який включає музикознавчий, психологічний, культурологічний та богословський підходи. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє простежити взаємодію архетипних образів, ритму, темпу, символічних моделей і структурної організації твору, а також визначити особливості відтворення внутрішнього досвіду композитора у музичній формі, забезпечуючи комплексне осмислення символічних аспектів диптиху.

**Наукова новизна** полягає у визначенні Прелюдії і фуги до-мінор №20 із циклу «24 прелюдії та фуги» як окремого диптиху, де музична структура, символічні образи та історико-культурні і теологічні виміри взаємопов'язані і формують цілісну систему переживань, рефлексій і художніх інтенцій. Показано, що твір поєднує циклічність часу, образ зимового казкового лісу та пряді, що вперто пряде нитку життя, мотив зітхань і «вузли долі», що дозволяє поглибити розуміння психологічних, символічних та культурних аспектів творчості Задерацького і демонструє особливості його композиційної техніки та художнього мислення.

**Результати роботи** підтверджують, що творчість Всеволода Задерацького є не лише художнім явищем, а й середовищем символічного, психологічного та духовного досвіду, здатного зберігати національну культурну пам'ять, осмислювати історичні травми та формувати нові підходи до інтерпретації музичного тексту, що підкреслює значущість його спадщини для розвитку української музичної культури, музикознавства та мистецтвознавства загалом.

**Ключові слова:** Задерацький, ініціальний простір, Прелюдія і фуга, зимовий ліс, образ пряді, нитка життя, культурна пам'ять.

### **Natalia MAKAROVA**

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Music and Theatre Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, 88 Zhylianska Str., Kyiv, Ukraine, 01032  
**ORCID:** 0000-0003-0495-2159

**To cite this article:** Makarova, N. (2025). Zymova kazka yak initsialnyi prostir (na prykladi analizu «Prelidii i fuhu do-minor» № 20 iz tsyklu «24 prelidii ta fuhu» V.Zaderatskoho) [Winter's fairy tale as an initial space (on the example of the analysis of "Preludes and Fugues in C minor" No. 20 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 156–168, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

## THE WINTER'S TALE AS AN INITIAL SPACE (ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF "PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR" NO. 20 FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES" BY V. ZADERATSKY)

*The aim of the study* is to analyze the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky, in particular Prelude and Fugue in C minor No. 20, as a mini-cycle that combines the musical, symbolic and cultural aspects, revealing the depth of the composer's existential experience, the peculiarities of his psychological and spiritual reflections, as well as the unique organization of time and space in his work. This diptych demonstrates the principles of interaction of musical, symbolic and cultural elements, which become a means of understanding the inner world and archetypal images characteristic of the entire cycle, and reflects the peculiarities of the composer's artistic consciousness in the context of his emotional and spiritual experience.

*The methodological basis* of the work is a comprehensive analysis of a musical work, which includes musicological, psychological, cultural and theological approaches. Such an interdisciplinary approach allows us to trace the interaction of archetypal images, rhythm, tempo, symbolic models and structural organization of the work, as well as to determine the features of the reproduction of the composer's inner experience in musical form, ensuring a comprehensive understanding of the symbolic aspects of the diptych.

*The scientific novelty* lies in the definition of the Prelude and Fugue in C minor No. 20 from the cycle "24 Preludes and Fugues" as a separate diptych, where the musical structure, symbolic images and historical, cultural and theological dimensions are interconnected and form a holistic system of experiences, reflections and artistic intentions. It is shown that the work combines the cyclical nature of time, the image of a winter fairy-tale forest and a spinning wheel that stubbornly spins the thread of life, the motif of sighs and "knots of fate", which allows us to deepen our understanding of the psychological, symbolic and cultural aspects of Zaderatsky's work and demonstrates the features of his compositional technique and artistic thinking.

*The results of the work* confirm that the work of Vsevolod Zaderatsky is not only an artistic phenomenon, but also an environment of symbolic, psychological and spiritual experience, capable of preserving national cultural memory, comprehending historical traumas and forming new approaches to the interpretation of musical text, which emphasizes the significance of his legacy for the development of Ukrainian musical culture, musicology and art history in general.

**Key words:** Zaderatsky, initial space, Prelude and Fugue, winter forest, image of a spinning wheel, thread of life, cultural memory.

Лечу, лечу, а вітер віє,  
Передо мною сніг біліє,  
Кругом бори та болота,  
Туман, туман і пуста.  
Т. Шевченко

**Актуальність дослідження.** Сучасна українська воєнна реальність знову позначена трагічним повторенням історії: війна за українську землю визначає умови існування культури, зокрема й музичної, актуалізуючи досвід насильства, втрат і системного руйнування. У таких обставинах особливо загострюється питання національної культурної пам'яті та механізмів її збереження і репрезентації. В умовах історичної катастрофи саме музика постає як правдива мова, що не потребує перекладу, – символічний простір, у якому фіксується, транслюється й осмислюється колективний досвід травми. Історичний досвід України засвідчує, що боротьба за культурну пам'ять ніколи не була лише внутрішньою справою: поряд із фізичним знищенням системно здійснювалися спроби привласнення української культурної спадщини, нівеляції національної ідентичності та переписування історії. Ці процеси, добре

відомі з минулих століть, сьогодні набувають нових форм, зокрема у сфері музикознавчого дискурсу та культурної політики.

Показовою в цьому контексті є постать Всеволода Петровича Задерацького – композитора, чия творча доля формувалася в умовах тоталітарного тиску ХХ століття. Як носій так званого «вовчого паспорта», він був системно виключений із культурного процесу, зазнав колимського заслання, заборон на публікацію й виконання своїх творів, а його ім'я було свідомо вилучене з довідників та історії музики загалом. За життя композитор існував у статусі «неугодного», приреченого на маргінальність і забуття. Парадоксальним і симптоматичним є те, що сьогодні, в умовах нової хвилі історичних ревізій, постать Задерацького стає предметом дискусій щодо його «національної приналежності». У цьому зв'язку варто нагадати: в умовах сталінського режиму (як і в інші періоди імперського

правління) українські митці практично не мали можливості реалізувати свій творчий потенціал поза «центром». Факт вимушеної інтеграції в імперський культурний простір не може слугувати аргументом для заперечення національної ідентичності митця. Виникає принципово етичне питання: якщо за життя композитор був позначений клеймом «ворога народу», пережив табірне ув'язнення, зазнав повної інституційної ізоляції та фактичного знищення власної культурної присутності, то на яких підставах сьогодні його постать прагнуть включити до канону тієї ж системи, що його відкинула? Подвійні стандарти – знищення за життя і символічне «присвоєння» після смерті – вимагають критичного переосмислення. У цьому сенсі повернення Всеволода Задерацького в локус української музичної культури та науки є не лише актом історичної справедливості, а й принциповою позицією щодо чесності культурної пам'яті. Йдеться не стільки про «повернення свого», скільки про відновлення імені як символу незламності, творчого спротиву та внутрішньої свободи митця в умовах тоталітарного насильства.

**Аналіз останніх досліджень.** Корпус наукових досліджень циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького поступово розширюється. Загалом є декілька публікацій на сьогоднішній день, що розкривають дану тему. Так, у дисертаційному дослідженні С. Постовайтової (Постовойтова, 2024) розкрито мистецтвознавчі та структурні особливості фуг. Т. Сирятська (Сирятська, 2024) опублікувала статтю, яку присвятила виключно аналізу прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги». Публікації Н. Макарової (Макарова 2024; 2025) поступово висвітлюють мистецтвознавчі, символічні, психологічні, історико-культурологічні та теолого-богословські аспекти окремих диптихів.

**Мета статті** – дослідити Прелюдію і фугу до-мінор № 20 В. Задерацького як ініціальний простір, поєднуючи музикознавчий, культурологічний і символічний підходи для виявлення особливостей часу, простору та психічного стану героя.

**Наукова новизна:** вперше комплексно поєднано музикознавчий, культурологічний і символічний аналіз Прелюдії і фуги до-мінор № 20 В. Задерацького, що дозволяє розглянути цикл «24 прелюдії та фуги» як цілісний ініціальний

простір. Запропоновано нову інтерпретацію образу героя та його взаємодії з простором зимового лісу, долею і часом, а також введено концепцію музичного «вузла долі» як структурного та символічного елемента диптиху.

**Виклад основного матеріалу.** Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, попри свій масштаб, концептуальну цілісність і художню складність музичної мови, належить до малодосліджених явищ української музичної культури ХХ століття. Створений у надзвичайно драматичних історичних обставинах – під час ув'язнення композитора в колимському концтаборі, – цей цикл досі не має ані усталеної аналітичної традиції, ані розгорнутих культурологічних, філософських чи символічних інтерпретацій. У наявних дослідженнях увага здебільшого зосереджується на загальних біографічних або стилевих характеристиках, тоді як внутрішня концепція циклу як цілісного художнього висловлювання залишається поза увагою. У такому контексті аналіз диптихів циклу потребує виходу за межі суто формально-структурного підходу. Це дозволяє розглядати прелюдії і фуги не лише як самостійні музичні тексти, але й як елементи єдиного символічного цілого, в межах якого розгортається складна система психологічних, екзистенційних і світоглядних смислів. Звернення Задерацького до жанру прелюдії і фуги в цьому випадку не зводиться до стилістичного діалогу з бароковою традицією, а набуває екзистенційного виміру: кожен диптих постає як окремий внутрішній стан, фрагмент пережитого досвіду, включений у загальну драматургію циклу.

Звернення до Прелюдії і фуги до-мінор № 20 є спробою розширити горизонти осмислення цього циклу шляхом поєднання музикознавчого аналізу з культурологічним, міфологічним і символічним підходами. Відсутність усталеної інтерпретаційної рамки тут не є перешкодою, а, навпаки, відкриває можливість звернення до глибинних культурних моделей, у межах яких музичний текст може бути прочитаний як символічна структура. Однією з таких моделей постає казка – не як нарративний жанр, а як форма ініціального досвіду, пов'язаного з образами дороги, повтору, циклу, переходу межі та занурення у внутрішній простір. Саме в цьому ключі Прелюдія і фуга до-мінор № 20 розглядається як особливий етап символічної

подорожі зимовим лісом, що ідеально вписується в загальну концепцію циклу.

Слід зазначити, що у європейській культурі казка – це не лише форма оповіді або жанр усної традиції, а особливий тип мислення, що дозволяє людині осмислювати граничні ситуації буття – втрату орієнтирів, вихід за межі звичного світу, перебування у стані переходу. Саме в цьому сенсі казка виявляється близькою до міфу, але не тотожною йому: якщо міф фіксує сакральні першоподії, то казка переводить події у простір екзистенційного досвіду, де сакральне більше не гарантоване, а лише можливе. Цю проміжну зону між міфом і людським переживанням сучасна гуманітаристика розглядає як особливу форму символічної реальності, у якій архетипні моделі не диктують сенс, а відкривають його як проблему (Рікер, 1984). Ключовою рисою казкового мислення є специфічна організація часу. На відміну від історичного чи нарративного часу, що розгортається лінійно й підпорядковується причинно-наслідковим зв'язкам, казковий час редукований до стану тривання, де події переживаються радше як вічні або символічні, а не строго послідовні. У цьому сенсі казка може розглядатися як особлива символічна форма мислення, у якій світ структурується через архетипні моделі та знаки, а не лише через фактичну хронологію (Кассінер, 1965). Водночас казка відкриває простір лімінального переживання, перебування «між» звичними структурами, що дозволяє людині осмислювати граничні ситуації буття.

Філософи ХХ століття неодноразово зверталися до досвіду редукованого часу. Тиша, пауза, зупинка повсякденного ритму розглядаються не як негативні стани, а як умови можливості глибинного досвіду (Бланшо, 1982; Рікер, 1984). Мовчання, за М. Бланшо (Бланшо, 1982), відкриває нічне вимірювання буття, у якому зникають будь-які звичні межі між суб'єктом і світом. У богословській перспективі подібна зупинка часу наближається до апофатичного досвіду – досвіду присутності через відсутність, де Бог не промовляє, але саме мовчання стає знаком Його близькості (Тернер, 1995; Псевдо-Діонісій Ареопагіт, 1987). Таким чином, зимова казка може бути осмислена як форма духовного очікування, як простір, у якому сенс ще не явлений, але вже передчувається. Просторовим еквівалентом цього стану стає ліс.

У європейській символіці ліс є одним із найстійкіших образів межі. Він протиставляється місту, дому, храму як простору, що не піддається повному контролю і не допускає остаточного впорядкування. Ліс – це не просто простір «поза культурою», а радше простір, де культура втрачає свою владу. «Ліс – це символ несвідомого. За часів становлення цивілізації люди жили в джунглях і густих лісах, і розчищення лісу було одним із шаблів у розвитку культури. Несвідоме – це дика природа, що поглинає прагнення людей до поступу, і в цьому воно подібне до лісу, у сприйнятті якого первісна людина повинна була зберігати пильність» (Франц М.-Л., 1996, с. 81).

Зима як культурний символ, що являється періодом, коли світ мовчить, а життєвий рух не зникає, але приховується від лишнього ока. Сніг стирає всі сліди, приглушує будь-який звук, уніфікує простір, позбавляючи його глибини. У середовищі зимового лісу неможливо рухатися «швидко» або «цілеспрямовано» – будь-який рух стає більш обережним, уповільненим, майже медитативним. Психологічно це відповідає стану зниження зовнішньої активності і загострення внутрішнього слуху. Не випадково в аналітичній психології К. Юнга (Юнг, 1968) ліс часто постає як символ несвідомого, простору, де його втрачає домінування і змушене зустрітися з глибинними шарами психіки. Якраз в цій точці і з'являється герой. Проте, у нашому випадку – не герой епосу і не переможець казки з щасливим фіналом, а фігура, що позначена не силою, а вразливістю, має свій особливий шлях, який спрямований униз – у темряву, у глибину, у те місце, що ще не має імені. У міфологічній традиції цей тип руху відомий як катабазис (Керенбі, 1951) – спуск у підземний світ. Однак у казково-ініціальної моделі катабазис не обов'язково завершується поверненням або перемогою. Він стає досвідом втрати опори, входженням у стан, де звичні координати більше не працюють. Герой, що спускається вниз у просторі зимового лісу, потрапляє в час без орієнтирів, без перспективи й без нарративної підтримки, і, як підсумок, – поступова втрата звичних форм самовизначення. У феноменологічному сенсі цей стан можна описати як редукацію – зняття соціальних, культурних і навіть психологічних нашарувань, які зазвичай підтримують ідентичність. Мартін Гайдеггер (Гайдеггер, 1967) описував подібний

досвід як зустріч із Ніщо, у якій розкривається фундаментальна структура буття-до-смерті. У казковому ж вимірі цей досвід подається не концептуально, а образно – через темряву, холод і втрату шляху.

І тут слід згадати, що особливу роль у цій символічній конфігурації відіграє образ прялі. У міфології індоєвропейських народів пряля – це не просто жіночий персонаж, а втілення безособового часу і долі. «Прядіння – це поєднання безлічі окремих фрагментів у єдине безперервне ціле; щось подібне відбувається, коли певні образи пов'язуються у фантазію. Завдяки асоціативному процесу ці зв'язки поступово посилюються. Чим глибше і сильніше фантазія, тим більше вона визначається архетипами і стає невідворотною, особливо якщо процес фантазування протікає несвідомо. Тому образ жінки-прялі часто вважаються символом неминучої долі» (Біркгойзер-Оері С., 1988, с. 63). В українській міфології прялею вважають богиню Мокошу. «Символом Мокоші є прядка і веретено. Прядка – найбільш показовий предмет народного побуту, в якому через орнаменти-заклинання розкривається вся сутність космологічних уявлень стародавніх слов'ян <...> образ Мокоші та її християнського двійника Параскеви-П'ятниці співзвучні з <...> античними богинями долі <...>, які прядуть нитку життя» (Войтович, 2007, с. 208).

Прелюдія з диптиху «Прелюдія і fuga до-мінор» № 20 написана в розмірі  $\frac{3}{4}$ . Цікаво, що

тут відсутня позначка характеру. Хоча музичний матеріал, що вміщений в 54 такти прелюдії безхарактерним назвати важко. Адже, пряля пряде нитку життя, пряде вперто, постійно, не звертаючи уваги ні на що. Пряде вночі, пряде зимніми вечорами, пряде під спів колядок, в очікуванні справжнього дива. І це не просто тематична асоціація, а структурна метафора музичного часу. Рівномірний, остинатний рух восьмими в партії лівої руки може бути інтерпретований як звучання тої самої вічної праці, що відображається в мотонному муркотінні прядки, як ритм, що підтримує тло, на якому розгортається музичний наратив (Рис. 1). Цей рух несе одночасно і спокій, і невовиму напругу: він належить до символіки казкового світу, до тієї невидимої роботи, що формує порядок, пам'ять і витривалість. Партія лівої руки не є акомпанементом для верхнього голосу. «Ламана» тема правої руки то піднімається, то опускається на октаву, нагадує пошуки сенсу життя головним героєм, створюючи відчуття коливання між напругою і розслабленням, між прагненням і вразливістю. У психологічному сенсі, за концепцією Адлера (Адлер, 1923), цей рух можна розглядати як прояв прагнення до переваги – внутрішньої сили, що постійно випробовується зовнішніми обмеженнями, непередбачуваною екзистенційною ситуацією та небезпекою. Богословський вимір цього коливання набуває сенсу через образ терплячого очікування, знайомий із біблійних текстів: подібно до того, як



Рис. 1. Тема прялі та тема пошуку сенсу головним героєм

віруючий довіряє провидінню, герой переживає стан, коли рух уповільнений, а шлях непрямої, і кожен крок стає одночасно і випробуванням, і навчанням, що вимагають мужності й свідомої присутності. Адже «ті, що сподіваються на Господа, оживляться, піднімуть крила, як орли; побіжать і не втомляться, підуть і не знесиляться» (Біблія, Ісаїя 40:31).

У наступному розділі прелюдії (такти 17–27) музичний процес зазнає принципової внутрішньої трансформації. На тлі рівномірного, майже механічного руху нижнього голосу, що зберігає відчуття циклу і повтору, у верхньому голосі двічі поспіль виникає інтонаційна фігура зітхання (Рис. 2). У музикознавчій та філософській традиції подібні фігури зітхання часто осмислюються як такі, що мають не риторичну, а екзистенційну природу. В аналітиці музики ХХ століття Теодор Адорно (Андорро, 1958) неодноразово наголошував, що в умовах зламаної наративності саме мінімальні інтонаційні жести здатні концентровано відображати смисл, фіксуючи не подію, а стан внутрішнього напруження, що не знаходить виходу в дії. Принципово важливим є те, що ця інтонаційна фігура не розвивається вгору і не прагне до світлої трансформації. Навпаки, у процесі повторення вона, за логікою драматичного падіння, спускається вниз зразу на терцію. У міфологічному вимірі подібний спуск може бути осмислений як внутрішній акт: за спостереженнями Карла Керенї (Кереня 1951), низхідний рух героя рідко пов'язаний із зовнішньою катастрофою, натомість він означає втрату внутрішньої опори, момент радикального оголення суб'єкта

перед самим собою. Тут доречно згадати спостереження Сімони Вейль (Вейль, 1947) про страждання як стан, у якому людина не кричить і не протестує, а мовчки перебуває під тягарем необхідності. Саме таке мовчазне перебування, позбавлене патосу, але сповнене внутрішньої напруги, втілюється в цих інтонаційних жестах.

Важливо, що цей процес розгортається на тлі безперервного руху восьмими в партії лівої руки, що не реагує на зітхання і не змінюється разом із ними. Така незалежність двох шарів створює образ принципового розриву між особистим переживанням і безособовим плином часу. Подібний розрив добре описаний у працях Поля Рікера (Рікер, 1984), який розрізняв «час події» і «час тривалості». У прелюдії саме час тривалості домінує: він не фіксує змін, але утримує суб'єкта в межах процесу, який неможливо зупинити. З культурологічної перспективи співіснування зітхань і повторюваного ритму можна прочитати як взаємодію героя і долі. Доля тут не персоніфікована й не драматизована; вона постає як безперервний, циклічний процес, подібний до прядіння, що не має ані початку, ані кінця, лише триває. Герой у цьому просторі не бореться й не чинить опору, єдиним знаком присутності є його зітхання. Така модель збігається з філософським уявленням Габрієля Марселя (Марсель, 1951) про онтологію надії без обіцянки, у якій людська гідність виявляється не в активній дії, а у витривалості та готовності перебувати в ситуації, яку немає змоги контролювати.

З такту 29 фактура верхнього голосу різко змінює свою природу. З'являється акцентований



Рис. 2. Інтонації зітхання

октавний рух. У символічному плані цей епізод може бути осмислений як образ вузлів долі (Рис. 3). У міфологічних уявленнях вузол є одним із ключових знаків невідворотності: те, що зав'язане, не розгортається без зусилля і часто – без втрати. Образ пряді, яка пряде нитку життя, майже завжди супроводжується мотивом вузла або переплетення. Вузол не створює нового напрямку, але фіксує стан, роблячи його незворотним. За спостереженням Мірчі Еліаде (1991), вузол функціонує як знак фіксації часу, як момент, у якому можливість вибору звужується до необхідності. У зимовому лісі, коли шлях остаточно зникає, вузли долі не є покаранням, але знаком, що ініціативний процес вступив у фазу незворотності. Як зазначав Карл Ясперс (Ясперс, 1932), граничні ситуації не пропонують виходу, але відкривають істину існування саме через неможливість уникнення. Варто зазначити, що попередній епізод зітхань (тт. 17–27) і епізод вузлів долі утворюють єдину символічну дугу: від внутрішньої реакції на межовий простір до фіксації стану, в якому герой уже не просто перебуває, а включений у структуру долі, заглиблений в ініціальний процес, де кожен наступний жест робить попередній незворотним.

Фінальний розділ прелюдії формує особливу символічну зону, у якій завершення музичного процесу постає як онтологічний злам – перехід від індивідуального мовлення героя до безособової мови долі. У тактах 45–49 з'являється октавна тема у правій руці, наспів на, проте

зосереджена та внутрішньо напружена. Її характер дозволяє інтерпретувати цей епізод як останнє цілісне висловлювання героя, своєрідну Лебедину пісню – момент, у якому суб'єкт ще володіє голосом, ще формує вертикально зібрану, структуровану фразу, але вже перебуває на межі можливого зникнення. У філософії музики В. Янкелевича (Янкелевич, 1961) фінальність мислиться не як акт утвердження, а як форма прощання і наближення до тиші; завершальний жест не стверджує, а радше відступає, розчиняючись у сфері «майже-нічого» (*presque-rien*). Показово, що після Лебединої пісні відбувається радикальна зміна функцій фактури – у тактах 50–51 (Рис. 4) мелодична лінія партії правої руки зникає, і музичний простір раптово позбавляється індивідуального голосу. Цей жест не є нейтральним технічним прийомом, а має глибоке символічне навантаження: герой більше не «говорить», не ініціює рух, можливо, навіть втрачає ознаки індивідуальної присутності... Тематичну лінію перебирає партія лівої руки, що двічі повторить легатну формулу, позбавлену індивідуальної інтонаційної волі, проте віддалено нагадує зітхань. Подібний розрив добре описується у філософії Поля Рікера (Рікер, 1984), який розрізняє час події, що набуває смислу через наратив, і час тривалості, позбавлений подієвої артикуляції. У прелюдії саме час тривалості домінує: він не продукує події, але утримує суб'єкта в межах безперервного процесу, який неможливо зупинити чи завершити. Поява тонічної терції



Рис. 3. Вузлики долі



Рис. 4 . Фінал прелюдії

в такті 53 не повертає голосу героя, а звучить як пам'ять про нього, як «граничний досвід», що описаний К.Ясперсом (1932), де особистісне не зникає миттєво, а розчиняється в безособовому. Остаточний злам відбувається в такті 54, де в басовому регістрі з'являється низький, вагомий тонічний тон, що має чітку семантику дзвону та нагадує перехід між життям і смертю, між станами, між світами.

Фуга (Рис. 5) відкриває принципово інший тип символічного простору, ніж прелюдія. Якщо прелюдія вибудовує образ ініціального входження – зимового лісу, прядіння долі, поступового спуску і згущення часу, – то фуга фіксує стан перебування по той бік переходу. Уже сам розмір 5/4, рідкісний для академічної фуґи, порушує відчуття звичного музичного метру, знімає опору регулярності й виводить слухача у простір «непарного», асиметричного часу, що функціонує маркером іншого порядку буття, де звичні координати рівноваги більше не діють. Позначення *Tranquillo* додатково підсилює цей ефект. Спокій тут не означає ані

примирення, ані завершення – це стан прийняття нового ритму буття, у якому напруга зникає не тому, що конфлікт розв'язано, а тому, що він більше не формулюється як проблема. У цьому аспекті фуга зближується з тими моделями «тихого проходження», які в релігійній філософії (Августин, 1981; Майстер Екґарт, 1977) описуються як стан внутрішньої зосередженості після кризи, коли мовлення змінюється мовчанням, а дія – триванням.

У тактах 29–38 фуґи відбувається повернення ритмічної моделі прелюдії, що сприймається як своєрідний часовий місток (Рис. 6). Формально ритмічний поділ зберігається, але остинатний рух рівномірними восьмими, який у прелюдії створював механічність і артикулював тему правої руки, що змальовувала внутрішній світ героя, у фузі набуває тематичної й мелодичної самостійності, що докорінно змінює семантику часу та руху. Хоч ритм залишається колишнім, його значення трансформується. Якщо в прелюдії герой перебував у просторі зимового лісу, де рух визначався зовнішнім ритмом долі,



Рис. 5. Тема фуґи



Рис. 6. Часовий місток між прелюдією і фугою

то у фузі цей простір стає внутрішнім лабіринтом, де кожен голос репрезентує окремий рівень досвіду. Цю зміну добре описує Поль Рікер (Рікер, 1984), який у концепції наративної ідентичності наголошує, що суб'єкт ніколи не є монолітним, а формується через накладання кількох часових ліній і смислових перспектив, які співіснують, не зливаючись у єдине ціле. Подібний ефект можна співвіднести з феноменологічними уявленнями Едмунда Гуссерля (Гуссерль, 1966) про внутрішній час-свідомість, де тривання не є лінійним, а складається з одночасного утримання кількох шарів переживання. У фузі часовий потік більше не веде героя вперед чи вниз, а розгортається «вшир», створюючи відчуття простору, заповненого голосами, де кожна лінія існує автономно й водночас взаємодіє з іншими.

У стретті (з такту 39) відбувається радикальне ущільнення поліфонічного простору канонем

в октаву та нижню терцію, де голоси зближуються не лише тематично, але й екзистенційно, втрачаючи дистанцію між «я» і «іншим». Саме в цій точці поліфонія перестає бути моделлю діалогу і перетворюється на модель співприсутності. Осмислення через поняття *communio* (Августин, 1981) – не як злиття, а як перебування у спільному часі та спільному звучанні, де справжня інтенсивність переживання виникає не в послідовності, а в напрузі «теперішнього», в якому пам'ять, очікування і присутність збігаються. З такту 44 звучать дзвони (Рис. 7), що у богословській традиції функціонують як знак межі між сакральним і профанним, між часом людським і часом Божим. «Різні глибини людських почуттів зачіпає використання композиторами інтонацій похоронних дзвонів. Тут творці музики розмаїтими засобами художньої виразності підкреслюють трагізм, намагаються психологічно правдиво відтворити скорботний



Рис. 7. Фігура дзвону

настрій, страждання, смуток, стан самозаглиблення та душевного розпачу, різними прийомами тонко передати болісний щем душі. В Україні похоронні, або як ще їх називають, поминальні дзвоніння, виникли давно. Християнські культові уявлення втілювалися у символічному відображенні зв'язку неба й землі...» (Кіндратюк, 2012, с. 652). «У прелюдії і фузі Всеволода Задерацького (1891–1953) для фортепіано фуга починається в трагічних тонах на *p* (розмір 5/4). Розвиток твору приводить до імітації вдаряння у дзвони. Сплошні дзвоніння починають вчуватися в кульмінації (початок останніх п'яти тактів). Вони відображаються чвертними акордами субдомінантової функції і октавними ходами в басу» (Кіндратюк, 2012, с. 672).

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Творчість Всеволода Задерацького відкриває унікальний простір для осмислення музики як середовища переживання і символічного діалогу людини з долею та історією. В його циклі «24 прелюдії та фуги» відтворюються емоційні та психологічні стани, формується особлива структура часу і простору, в якій поєднуються пам'ять, очікування та присутність. Цикл Задерацького функціонує як «ініціальний простір», де кожен диптих відкриває нову глибину внутрішнього світу героя, його стосунки зі світом, долею та культурним контекстом.

У статті на прикладі Прелюдії і фуги до-мінор № 20 показано, як музичний, символічний та культурологічний виміри тісно взаємопов'язані. Прелюдія розкриває філософський образ зимового казкового лісу, де простір і час переживаються як циклічні, а герой існує у стані внутрішньої рефлексії, підпорядкованої ритму долі, символізованому остинатним рухом лівої руки. Через мотив зітхань, «вузли долі» та поступовий спуск у глибину часу та простору формуються основні елементи внутрішнього досвіду, де екзистенційні

переживання переплітаються з архетипними образами, міфологічними моделями та біблійними символами. Фуга демонструє простір перебування «по той бік переходу», де асиметричний метр і спокійний характер *Tranquillo* створюють відчуття внутрішнього лабіринту, де голоси існують автономно, але водночас взаємодіють. Радикальне ущільнення поліфонії у стретті перетворює діалог на співприсутність, що можна осмислити через богословське поняття *communio*. Задерацький вводить слухача у простір, де переживання екзистенційних криз та духовних станів стають доступними через звук, темп і структуру твору та слугує осмисленням граничних станів людського існування, а також способом збереження культурної пам'яті в умовах історичного насильства та маргіналізації. Таким чином, дослідження творчості Задерацького підтверджує, що його музичні тексти мають значення не лише як художні твори, а й як простір символічного, психологічного та духовного досвіду, здатного формувати нове розуміння музики і її ролі в культурі.

Перспективи подальших досліджень полягають у систематичному аналізі кожного диптиху циклу «24 прелюдії та фуги» як окремого ініціального простору, що дозволить виявити загальні структурні та символічні закономірності, а також поглибити розуміння психологічних і духовних станів героя. Дослідження можуть зосередитися на взаємодії музичного, культурологічного та символічного вимірів у кожній прелюдії та фузі, визначенні архетипних образів, ролі часу, простору і ритму у формуванні внутрішнього досвіду. Крім того, подальший аналіз здатен показати, що творчість Задерацького функціонує як носій колективної пам'яті та являється інструментом осмислення історичних травм, відкриваючи нові горизонти для культурологічних, психологічних, богословських та виконавських інтерпретацій його музичної спадщини.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Войтович В. генеалогія богів давньої України. Рівне: Видавець Валерій Войтович, 2007. 556 с.
3. Кіндратюк, Б. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. 897 с.
4. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.

5. 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>
6. 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>
7. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад 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>
8. Макарова Н. Символізм музики табірної 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>
9. 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>
10. 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.
11. 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.
12. Adler, Alfred. *Understanding Human Nature*. London: George Allen & Unwin, 1923. 292 p.
13. Adorno, T. W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main : Europäische Verlagsanstalt, 1958. 204 S.
14. Augustinus, Aurelius. *Confessiones*. Turnhout : Brepols, 1981. 352 p.
15. Birkhäuser-Oeri, Sibylle. *The Mother: Archetypal Image in Fairy Tales*. Toronto: Inner City Books, 1988. 172 p.
16. Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. 276 p.
17. Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms: Volume 1: Language*. New Haven; London: Yale University Press, 1965. 342 p.
18. Eckhart, Meister. *Deutsche Predigten und Traktate*. München : Carl Hanser Verlag, 1977. 548 S.
19. Eliade, M. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1991. 192 s.
20. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1967. 437 S.
21. Husserl, E. *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. 288 p.
22. Kerényi, K. *The Gods of the Greeks*. London : Thames and Hudson, 1951. 340 p.
23. Marcel, G. *The mystery of being*. New York, NY: Harper & Row, 1951. 384 p.
24. Pseudo-Dionysius the Areopagite. *The Mystical Theology*. Translated by Colm Luibheid. New York: Paulist Press, 1987. 98 p.
25. Ricoeur, Paul. *La symbolique du mal*. Paris : Aubier, 1967. 335 p.
26. Ricoeur, P. *Temps et récit. Tome 1: La configuration du récit dans le roman*. Paris: Seuil, 1984. 544 p.
27. Turner, Denys. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 278 p.
28. von Franz, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boulder; London: Shambhala Publications, 1996. 224 p.
29. Jankélévitch, V. *La musique et l'ineffable*. Paris: A. Colin, 1961. 198 s.
30. Jaspers, K. *Philosophie*. Bd. 1: *Philosophische Weltorientierung*. Berlin: Springer, 1932. 340 p.
31. Jung, C. G. *Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968. 608 p.
32. Weil, S. *La Pesanteur et la grâce*. Paris : Plon, 1947. 208 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. Voitovych, V. (2007). *Henealohiia bohiv davnoi Ukrainy* [Genealogy of the Gods of Ancient Ukraine]. Rivne: Vydavets Valerii Voitovych. [Ukrainian].
3. Kindratiuk, B. (2012). *Dzvonarska kultura Ukrainy: Monohrafichne doslidzhennia* [Bell-Ringing Culture of Ukraine: A Monographic Study]. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Press. [Ukrainian].
4. Makarova, N. (2024). *24 preliudii ta fuchy 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].

5. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiati (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsyклу «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>
6. Makarova, N. (2025). Preliudiia 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>
7. 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>
8. 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>
9. Makarova, N.(2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiiz 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>
10. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichniy tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskykoho. [in Ukrainian].
11. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylysynchna 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].
12. Adler, A. (1923). *Understanding human nature* [Understanding Human Nature]. London: George Allen & Unwin. [English].
13. Adorno, T. W. (1958). *Philosophie der neuen Musik* [Philosophy of New Music]. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt. [German].
14. Augustinus, A. (1981). *Confessiones* [Confessions]. Turnhout: Brepols. [Latin].
15. Birkhäuser-Oeri, S. (1988). *The mother: Archetypal image in fairy tales* [The Mother: Archetypal Image in Fairy Tales]. Toronto: Inner City Books. [English].
16. Blanchot, M. (1982). *The space of literature* [The Space of Literature]. Lincoln: University of Nebraska Press. [English].
17. Cassirer, E. (1965). *The philosophy of symbolic forms (Vol. 1: Language)* [The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language]. New Haven; London: Yale University Press. [English].
18. Eckhart, M. (1977). *Deutsche Predigten und Traktate* [German Sermons and Treatises]. München: Carl Hanser Verlag. [German].
19. Eliade, M. (1991). *Images and symbols: Studies in religious symbolism* [Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [English].
20. Heidegger, M. (1967). *Sein und Zeit* [Being and Time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. [German].
21. Husserl, E. (1966). *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie* [Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology]. Paris: Presses Universitaires de France. [French].
22. Kerényi, K. (1951). *The gods of the Greeks* [The Gods of the Greeks]. London: Thames and Hudson. [English].
23. Marcel, G. (1951). *The mystery of being* [The Mystery of Being]. New York, NY: Harper & Row. [English].
24. Pseudo-Dionysius the Areopagite. (1987). *The mystical theology* [The Mystical Theology] (C. Luibheid, Trans.). New York: Paulist Press. [English].
25. Ricœur, P. (1967). *La symbolique du mal* [The Symbolism of Evil]. Paris: Aubier. [French].
26. Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit (Vol. 1: La configuration du récit dans le roman)* [Time and Narrative. Vol. 1: The Configuration of Narrative]. Paris: Seuil. [French].
27. Turner, D. (1995). *The darkness of God: Negativity in Christian mysticism* [The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism]. Cambridge: Cambridge University Press. [English].
28. von Franz, M.-L. (1996). *The interpretation of fairy tales* [The Interpretation of Fairy Tales]. Boulder; London: Shambhala Publications. [English].
29. Jankélévitch, V. (1961). *La musique et l'ineffable* [Music and the Ineffable]. Paris: A. Colin. [French].
30. Jaspers, K. (1932). *Philosophie (Bd. 1: Philosophische Weltorientierung)* [Philosophy. Vol. 1: Philosophical World-Orientation]. Berlin: Springer. [German].

31. Jung, C. G. (1968). The archetypes and the collective unconscious [The Archetypes and the Collective Unconscious]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [English].
32. Weil, S. (1947). La pesanteur et la grâce [Gravity and Grace]. Paris: Plon. [French].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025