

УДК 78.071(Задерацький) : 159.9 : 2(477.87)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-23>

Наталія Вікторівна Макарова

ORCID: 0000-0003-0495-2159

докторка філософії,

старша викладачка кафедри музично-теретичних дисциплін

Київської муніципальної академії естрадного та церковного мистецтва

enatalya.makarowa19@gmail.com

**СПОСТЕРІГАЧ НА КОЛИМИ
(НА ПРИКЛАДІ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ РЕ-БЕМОЛЬ
МАЖОР № 15» ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ»
В.П. ЗАДЕРАЦЬКОГО)**

Дослідження присвячене комплексному аналізу диптиху «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор № 15» із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, одного з найвизначніших та найзагадковіших українських композиторів ХХ століття. **Мета роботи** полягає у виявленні музикознавчих, психологічних, культурологічних та теолого-богословських вимірів твору, а також способів, якими музичний матеріал передає феномен внутрішнього спостереження та діалогу Спостерігача з Іншим у багатовимірному часовому просторі. **Методологія** включає комплексний підхід, що поєднує аналіз музичної тканини, феноменологічну та юнгіанську психологію, дослідження культурної пам'яті, національної травми та апофатичну логіку богословського мислення, що дозволяє реконструювати внутрішній світ суб'єкта та механізми його самозбереження в умовах надзвичайно важкого екзистенційного випробовування. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненому в українському та міжнародному музикознавчому просторі багаторівневому аналізі диптиху, що демонструє специфічні способи організації музичної тканини як відображення психологічних процесів роздвоєння «Я» особистості, діалогу з Іншим та багатовимірного часу, а також поєднання апофатичної логіки, психологічного та богословсько-теологічного сенсів а також символіки чисел у структурі музичного твору. Проведений аналіз спонукає до **висновків**, що диптих формує складний багатоплановий простір, у якому музика виступає як форма внутрішнього спостереження, культурної пам'яті та духовного самозбереження. Особливий вимір твору проявляється у феноменологічному «згорнутому часі» та присутності внутрішнього Спостерігача, здатного утримати цілісність «Я» у ситуації екзистенційного тиску, а також у драмі зустрічі між стабільністю та дестабілізуючими силами зовнішнього світу. Застосування композитором апофатичної логіки, повторів та пауз утворює

простір, де сенс народжується через відсутність і мовчання, переводячи твір у духовно-конTEMPLЯТИВНИЙ вимір. Диптих Задерацького репрезентує нову модель музичного досвіду ХХ століття, поєднуючи музикознавчу складність із психологічною глибиною та духовно-символічним горизонтом, та вводить його творчість у сучасний науковий дискурс як приклад музичної філософії післякатастрофічної доби.

Ключові слова: диптих, Всеволод Задерацький, «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор № 15», феноменологія музики, внутрішній Спостерігач, багатовимірний час, культурна пам'ять, апофатична логіка, духовно-конTEMPLЯТИВНИЙ вимір, музична філософія ХХ століття.

Makarova Natalia Viktorivna, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music and Theatrical Disciplines of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

The observer on the kolima (on the example of “Preludes and Fugues in D-flat Major No. 15” from the cycle “24 Preludes and Fugues” by V.P. Zaderatsky)

The study is devoted to a comprehensive analysis of the diptych “Prelude and Fugue in D-flat Major No. 15” from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky, one of the most prominent and mysterious Ukrainian composers of the 20th century. **Research objective** is to identify the musicological, psychological, cultural and theological dimensions of the work, as well as the ways in which the musical material conveys the phenomenon of the Observer's internal observation and dialogue with the Other in a multidimensional temporal space. **The methodology** includes a comprehensive approach that combines the analysis of musical fabric, phenomenological and Jungian psychology, research into cultural memory, national trauma, and the apophatic logic of theological thinking, which allows reconstructing the inner world of the subject and the mechanisms of his self-preservation in conditions of extremely difficult existential testing. **The scientific novelty** lies in the multi-level analysis of the diptych, carried out for the first time in the Ukrainian and international musicological space, which demonstrates specific ways of organizing the musical fabric as a reflection of the psychological processes of the splitting of the “I” of the personality, dialogue with the Other, and multidimensional time, as well as the combination of apophatic logic, psychological and theological-theological meanings, as well as the symbolism of numbers in the structure of the musical work. The analysis led to the **conclusions** that the diptych forms a complex multilayered space in which music acts as a form of internal observation, cultural memory, and spiritual self-preservation. The special dimension of the work is manifested in the phenomenological “collapsed time” and the presence of the inner Observer, capable of maintaining the integrity of the “I” in a situation of existential pressure, as well as in the drama of the encounter between stability and the destabilizing forces of the external world. The composer's use of apophatic logic, repetitions and pauses creates a space where meaning is born through absence and silence, translating the work into a spiritual and contemplative dimension. Zaderatsky's Diptych represents a new model of musical experience

of the 20th century, combining musicological complexity with psychological depth and a spiritual and symbolic horizon, and introduces his work into modern scientific discourse as an example of musical philosophy of the post-catastrophic era.

Key words: *diptych, Vsevolod Zaderatsky, “Prelude and Fugue in D-flat major No. 15”, phenomenology of music, inner Observer, multidimensional time, cultural memory, apophatic logic, spiritual-contemplative dimension, musical philosophy of the 20th century.*

*Минають дні, минають ночі,
минає літо...»
Т. Шевченко*

Вступ. Кожної історичної епохи з’являються митці, творчість яких є не лише свідченням часу, а й актом духовного опору забуттю. Це особливо стало актуальним у ХХ столітті, що було позначене війнами, політикою правлячими тоталітарними режимами, що призвели до катастрофи культурного сенсу, де музика стала не просто мистецтвом, а способом виживання культурної пам’яті. І як парадокс того історичного часу, ми спостерігаємо яскраве свідчення того, що найтихіше звучання в тіні, поза сценою та офіційною історією і є тою історичною Правдою, що була захищеною у в’язницях та концтаборах. Мистецтво ХХ століття – це не лише експеримент і форма, а й антропологічна драма, що розповідає про людину, яка намагається зберегти цілісність свого «Я» серед хаосу. Одним з найяскравіших представників «тіньової» історії музики є Всеволод Петрович Задерацький, один із найзагадковіших українських композиторів ХХ століття, чия доля стала метафорою боротьби цілої історичної доби. Цикл «24 прелюдії і фуги» написаний в умовах, коли будь-який звук міг коштувати життя¹. Сьогодні з упевненістю можна сказати, що ця музика була створена не для слухачів, а для збереження культурної пам’яті та цілісності свого «Я» композитора. Цикл є символом незламності, унікальним феноменом післякатастрофічної свідомості у музичному мистецтві, де мовою «тиші», без експресіоністичного надриву, композитор зумів не просто

¹ Цикл написаний в часи заслання в найжорстокішому концтаборі ХХ століття, що знаходився в долині річка Колима на березі Північно-Льодовитого океану.

відтворити трагедійність своєї епохи, але і власним прикладом показати, що навіть в найтемнішу колимську ніч можна творити світло. В цьому і полягає культурно-психологічна унікальність творчої спадщини Всеволода Петровича Задерацького.

Актуальність теми дослідження. Сучасна українська культурна ситуація, позначена війною, масштабною суспільною травмою та постійною загрозою знищення української культурної спадщини, вимагає переосмислення мистецтва як форми збереження пам'яті та внутрішньої суб'єктності. У цих умовах творчість Всеволода Петровича Задерацького, композитора, чие життя було позначене репресіями, переслідуваннями та досвідом заслання до колимського концентраційного табору, набуває особливої ваги. Його цикл «24 прелюдії та фуги», написаний у нелюдських умовах, сьогодні прочитується не лише як музичний феномен, але і як модель духовної стійкості та непокори, як спосіб існування й збереження «Я» у ситуації екзистенційного тиску. Це один із найскладніших і найглибших творів епохи радянського тоталітаризму, що акумулює психологічну, феноменологічну та духовну проблематику ХХ століття – і водночас напрочуд промовляє до сьогодення. На тлі сучасних досліджень культурної пам'яті, травми та внутрішньої дії мистецтва, детальний аналіз цього циклу дозволяє зрозуміти механізми внутрішнього спостереження, діалогу з Іншим, роздвоєння та відновлення цілісності суб'єкта.

Особливо важливо, що комплексного музикознавчого, психологічного, історико-культурологічного та теолого-богословського аналізу як циклу «24 прелюдії та фуги» так і диптиху «Прелюдії і фуги ре-бемоль мажор № 15» до сьогодні не існує ні в українському, ні в міжнародному науковому просторі. Таким чином, це дослідження заповнює суттєву прогалину, пропонує нову методологію прочитання твору Задерацького та забезпечуючи його глибше включення у сучасний дискурс про культурну пам'ять, травму та духовну стійкість.

Метою дослідження є комплексний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор № 15» із циклу «24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького, спрямований на виявлення його музикознав-

чих, психологічних, культурологічних та теолого-богословських вимірів, а також дослідження тих способів, якими музичний матеріал передає феномен внутрішнього спостереження та діалог Спостерігача з Іншим у багатовимірному часовому просторі.

Наукова новизна: вперше в українському та міжнародному музикознавчому просторі здійснено музикознавчий, історико-культурологічний, психологічний та теолого-богословський аналіз прелюдії і фуги № 15 як диптиху, що реалізує феноменологічний підхід до музики ХХ століття; виявлено специфічні способи побудови музичної тканини, які відображають психологічні процеси роздвоєння «Я», внутрішній діалог та багатовимірний час; показано, як музика Задерацького поєднує апофатичну логіку, духовно-психологічний сенс і символіку чисел, створюючи унікальний простір культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Творчість Всеволода Петровича Задерацького виходить за межі звичного розуміння музичного тексту. Здавалося б просто поліфонічний цикл, який має багато чого схожого з традицією великого попередника Й.С.Баха. Проте, він до країв наповнений символами, що промовляють до нас через ціле століття! «24 прелюдії та фуги», як музичний містично-психологічний щоденник людини, шлях якої пройшов крізь табори, переслідування, крізь катастрофу століття, а точніше цілої історичної епохи, людини, що зберегла у собі внутрішнє світло Спостерігача. Цей цикл не є щоденником у звичному розумінні цього слова, це радше форма духовної та культурної пам'яті, що об'єднує музику, страждання і молитву в єдиний ціле, у сповідь Іншому, що дала змогу жити далі і, головне – творити! Цикл «24 прелюдії та фуги» Задерацького народжується на межі між буттям і небуттям, між радістю та страхом, між надією та розпачем, між свідомістю та хаосом. Це не реакція на подію, а погляд на неї, а якщо точніше – то погляд крізь неї. У цьому її унікальна психологічна якість, бо слухачеві здається, що в кожному диптиху, навіть у найсвітлішому, присутній незримий Інший як невидимий свідок, який дивиться на все згори чи зсередини, без гніву і без пристрасті. Цей внутрішній Спостерігач, або «око свідомості», формує головний психологіч-

ний горизонт циклу. Задерацький поступово виводить слухача від стану розірваності, від боротьби світла і темряви до здатності бачити обидва полюси одночасно, адже його музична логіка не шукає перемоги добра над злом, що є практично неможливим в той час, а радше вчить знаходити гармонію. В цьому аспекті Задерацький співзвучний з К.Юнгом, адже лише тоді прийде справжня цілісність, коли тінь буде повністю прийнята [8; 9].

Особливим в циклі є диптих «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор № 15». Обидві частини мають однакову кількість тактів – 69. П'ять бемолів надають фактурі бархатистого м'якого звучання. Прелюдія *Andantino pastorale* – третя із чотирьох пасторалів у циклі «24 прелюдії та fugи». Складається з трьох частин. Перша частина вражаюче економна на виразові засоби – ритмічно і гармонічно бас повторюється в середній теситурі протягом 20 тактів, а у верхньому голосі ніби пурхають нони під **8va** над правою рукою. Часова рамка акомпанементу так організовує навколишній простір, що створюється враження якогось внутрішнього напруження та психологічно фіксує відчуття замкненості, циклічності, навіть механічності, що не залежить від волі суб'єкта. Щодо нони в партії правої руки під **8va**, то вони не являються стабільною консонансною опорою. Ці нони виконують дві функції: інтонаційну – формують незавершеність, недопромовленість, нерозв'язаність; фактурну – створюючи ефект флітуючої (пурхаючої) поверхні, яка то наближається до слухача, то тікає від нього. Це просторова гра двох площин: масивного, важкого низу і легкого, нервового верху. Важливо, що нона тут стає провідною інтонацією, а її повторюваність створює враження не просто доторку до межі, а постійного переходу через межу, моменту, коли внутрішній простір суб'єкта зсувається, відчуття контролю й стабільності порушується, а поверхнєве дихання перетворюється на стрибок усвідомлення. В складних екзистенційних умовах розуміння життя було композитором було особливим, адже за зовнішнім спокоєм було заховане від чужого ока неприємне передчуття, сумніви та переживання за завтрашній день. Тут відчувається не стільки страх, скільки тонка, виснажлива тривога – те, що М. Бубер називав «просто-

ром між Я і Тим, що приходить» [5], а Гайдеггер [6] описував як Bängen – екзистенційне тремтіння перед тим, що ще не має форми (рис. 1).



Рис. 1

Середня частина прелюдії, що починається зі зміною метра на 3/4, вирізняється особливою внутрішньою організацією часу. Саме тут відбувається перехід від зовнішнього споглядання до внутрішнього бачення, а музична тканина набуває якості «згорнутого часу», у якому одночасно присутні минуле, теперішнє та майбутнє. Перша доля кожного такту «повертає» в пам'яті акорди першої частини, ніби перекидаючи місток у минуле. Друга доля створює зовсім інший вимір – незмінність акорду es–as–es в партії лівої руки протягом всієї частини, що опускається на октаву вниз, формує своєрідну внутрішню вісь присутності. Це замкнений простір, місце без доступу всіх і всього зайвого, символічний знак теперішнього, що є нерухомим, психологічна фортеця, куди можна втекти, без якої неможливо пережити всіх жахів життя. «Хто живе під охороною Всевишнього, той у зацінку Всемогутнього перебуватиме» [1, Пс. 90:1]. Третя доля позначена тріоллю, що привідкриває перспективу майбутнього. До речі, саме ці тріолі трошки пізніше «перекочують» у фугу та зацементую тематичний зв'язок між частинами диптиху.

Саме в другій частині вперше проявляється образ Спостерігача – тієї свідомої точки усередині, що здатна бачити одночасно минуле й те, що насувається, але залишатися незмінною і неза-

лученою тут і тепер. У такий спосіб середня частина прелюдії стає точкою зустрічі трьох часів. Минуле промовляє у першій долі, теперішнє закорінене в другій, майбутнє прозирає у третій. Усі три виміри існують не послідовно, а одночасно, у вертикалі кожного такту, утворюючи простір, у якому внутрішній Спостерігач уперше «бачить» усе разом. «У Нього тисяча років як один день, і один день – як тисяча років» [1,2 Петр. 3:8]. І саме в цьому напруженому співіснуванні виникає відчуття незримого Іншого – того, хто завжди присутній поруч, але не втручається, хто стоїть по інший бік внутрішньої осі й разом із суб'єктом споглядає вміст цього багатопланового часу. Саме ця зустріч поглядів, людського та позалюдського, стане ключем до розуміння відкритого діалогу фуги (рис. 2).



Рис. 2

Третя частина прелюдії тематично нагадує першу, але організація часу тут змінюється повністю. Пульсація в партії лівої руки зсувається на восьму. Із другої частини Задерацький пере-ніс акорд в низькому регістрі, який слугує точкою опори для слухача та внутрішнього Спостерігача. Цей акорд одночасно фіксує тональний фундамент і зв'язує минуле з теперішнім, формуючи відчуття циркуляції часу. Окрім того, в тактах, де відсутній «акорд Спостерігача», композитор зліговує останню і першу восьму такту, ніби затираючи рамку часового простору. Такий ритмічний прийом створює дисонансне відчуття часу, що вже ніколи не буде лінійним, легку, тонку тривогу і страх перед

новим, який ще не набув явної форми. Це своєрідне психологічне затримання дихання, момент очікування, що тримає слухача у внутрішньому напруженні (рис. 3).



Рис. 3

Фуга повна протилежність прелюдії, **Gaio** вказує на легкий грайливий характер. Тема триває 6 тактів, має чітку внутрішню тричастинну будову та написана повністю в діатонічному просторі, без жодних хроматичних затемнень. Експозиція фуги вибудована як своєрідна драматургія зустрічі двох рівнів свідомостей – «Спостерігача» та «Іншого». Тема фуги звучить із внутрішньою зосередженістю та врівноваженістю, нагадує про те, що за Рікером є свідченням суб'єкта, який бачить, перш ніж діяти (рис. 4) [13].



Рис. 4

Цікавим є ключовий момент експозиції (тт. 9 та 10) – зіткнення двох різних світів, двох структур часу, дуольного (квартального) і тріольного. Таке ритмічне вирішення створює описане Левінасом відчуття зустрічі з Іншим, що порушить тотожність Я і виведе його з рівноваги [10]. Напруга між двома ритмічними логіками формує центральну драму фуги. Задерацький будує експозицію як діалог, у якому Спостерігач більше не може залишатися самодостатнім, а мусить шукати відповіді на екзистенційно важливі питання (рис. 5).



Рис. 5

Такт 17 продублює тему у початковому вигляді, де повторне промовляння Спостерігача, який ніби намагається відновити початковий порядок знову ритмічно зіткнеться з Іншим. Повернення теми в початковій формі можна тлумачити як акт переозначення, своєрідну спробу повернути собі голос після дестабілізації. У цьому жесті є феноменологічна логіка пам'яті: як зауважував Ян Асман, що пам'ять завжди є повторенням із різницею, адже «активне втручання часу у процес пам'яті призводить до функціональних розбіжностей між зберіганням і відтворенням [3, с.36]. «Процес згадування реконструктивний за своєю природою; він завжди починається із сучасного, й отже, зміни, спотворення, перекручування фактів, переоцінка спогаду в момент його повернення неминуча [3, с.36]. Отже, початкова тема, що з'являється в такті 17 не є початковою точкою, адже промовляється після досвіду діалогу з Іншим і тому звучить змінено, як спогад, хоча формально залишається тією самою. «Спогади належать до найменш надійного з того, чим володіє людина» [3, с.71]. Таким чином, Задерацький вже на початку фуги творить не стільки музичний, скільки психологічний жест часткового повернення до себе після зустрічі, яка порушила внутрішній баланс (рис. 6).



Рис. 6

Після яскраво вираженої діалогічної напруги експозиції, де голоси ніби сперечаються про право на висловлення думки, у тактах 22–23 відбувається короткочасне втихомирення. Обидва голоси вирівнюють ритмічну структуру, виникає ефект односпрямованого руху. Це той момент, який можна трактувати як узгодження перспектив, коли внутрішній Спостерігач і Інший не конкурують за простір свідомості, а входять у спільний рух. Така фактурна прозорість створює відчуття відступу від конфлікту, коли суб'єкт ніби робить крок назад, щоб подивитися на внутрішній процес із ширшої перспективи. З психологічного погляду такти 22–23 – це мить інтеграційного дихання: дві інтонаційні лінії, які щойно перебували в активній взаємодії, тепер рухаються так, ніби усвідомили взаємну необхідність. Це той момент, який Юнг [8] назвав би слявом віднайдені рівноваги між полюсами психіки (рис. 7).



Рис. 7

Цікавий момент настає в тактах 28–33. Тут композитор вводить третій голос, а точніше, розщеплює партію правої руки. Це прояв глибокого психологічного та екзистенційного процесу роздвоєння «Я», що втрачає цілісність через напруження та несприятливі умови. Те, що Гастон Башляр [4] називав би «моментом множинності уявного “Я”», тут реалізується як психолого-музичний жест: свідомість утрачає лінійність і починає

розширюватися у дві площини одночасно. Задерацький, як хороший психолог, людина, що пережила жахіття концтабору, прекрасно знав, що лише коли «Я» перестає бути прямолінійним, однозначним та впевненим, особистість зможе протриматися ще один день! Людина стоїть між двома полюсами – бажанням істини і жахом перед нею. І лише та людина, що пройшла через пекло на землі, подібно до Всеволода Петровича, зможе задати питання «Душе моя, чого ти побивалася...?» (рис. 8) [1, Пс. 42:6].



Рис. 8

Як продовження звучить наступний епізод (т.44 – 53), що ще більше поглиблює психологічну драму. Тут тріолі з паузами на першій і третій долях звучать як символ екзистенційної тривоги. Кожна пауза як провал, мовчання, яке поглинає імпульс руху. Це момент, у якому суб'єкт уже не намагається пояснити себе, він зустрічається з внутрішнім безоднею, куди втікає, ховаючись від страху. У цьому контексті напрочуд доречно звучить Ніцше [11]. Його концепція напруги між аполлонічним (раціональним, впорядкованим) та діонісійським (хаотичним, темним, несвідомим) звучить зіткненням «двох божеств у серці людини», боротьбою всередині «Я», яке розпадається між внутрішньою формою та зовнішнім хаосом. Задерацький чітко змальовує людину, розколоту між двома полюсами власної свідомості, між світлом і тінню, між ладом і безладом, між тим, ким вона була, і тим, ким вона боїться стати. «Дні мої пройшли, задумання мої розірвані, – бажання серця мого... Ніч роблять днем, і світло близьке темряві» (рис. 9). [1, Йов 17:11–12].



Рис. 9

В такті 54 починається фінал фуги, стрета, що в скороченому вигляді пройдеться по всьому матеріалу фуги. Цікавим є момент застосування Задерацьким остінатного басу: мотив ре–до–ре–фа повторюється 27 разів поспіль. Ця монотонність створює психологічний ефект застиглому часу та внутрішньої фіксації, перетворюючи бас на своєрідну непорушну основу, підсилюючи драматизм фуги. Композитор навмисно переходить від процесуальної дії до стану, де звук функціонує як порожня рамка, як акустичний контур не проявленого переживання. Саме за цією апофатичною логікою [7; 12] – логікою натяку, недовомовленості, заперечення – остінато набуває глибшого духовного виміру. Кількість повторів тут не випадкова: число 27 у багатьох культурологічних та богословських традиціях пов'язане з ідеєю “трикратної повноти” ($3 \times 3 \times 3$), завершеності та переходу в інший стан, індійська астрономія розглядає 27 накшатр (сузір'їв, через які проходить місяць) як повне коло небесних зупинок У християнському контексті саме 27 книг складають Новий Заповіт – корпус текстів, що відкриває нову реальність після досвіду споконвічного страждання. Кожне повторення – це ніби один шар, який знімається з досвіду: знімається напруга Іншого, роздвоєність, пам'ять про конфлікт. Повторення виглядає механічним, але насправді це структурована форма духовного очищення, шлях, на якому свідомість поступово відмовляється від уявлень, щоб наблизитися до невимовного ядра. «Господь у бурі та вихрі приходить...» [1, Наум 1:3].

Тут слід зазначити, що вся музика ХХ століття значною мірою розвивається за апофатичною логікою – способом мислення, що традиційно походить із богословської практики “негативного” пізнання, коли суть явища окреслюється не через пряме ствердження, а через заперечення, уникнення, мовчання. Апофатична естетика у сучасній музиці проявляється в розмитості тематичних контурів, уривчастості висловлювання, наявності значущих пауз, у перерваності або неповноті форми, коли зміст народжується не в тому, що озвучено, а в тому, що залишено невимовленим. Тиша, фрагмент, відсутність, порожнеча стають повноправними елементами музичної структури, створюючи простір для внутрішнього слухового переживання. Творчість Всеволода Задерацького органічно вписується в цю парадигму. У циклі «24 прелюдії та фуґи» композитор вибудовує смисл не через декламаційність тем, а через їхню крихкість, мінімалістичність та здатність до раптового зникнення. Його поліфонічні структури нерідко функціонують як “негативні образи”: вони не зображують подію, не формують цілісного образу, а лише окреслюють загальні контури. Саме тому музика Задерацького промовляє силою невимовленого – через паузи, зламані лінії, неочікувані провали фактури. У цьому контексті кожен жест, кожен короткий мотив стає знаком відсутності, що відкриває глибокий духовно-психологічний простір, де звук перетворюється на акт присутності (рис. 10).



Рис. 10

І найважливіше – закінчення на тонічному «дзвоні». Після 27 звернень до фундаменту з'являється єдиний, величний звук, що нагадує благовіст. Це той самий дзвін, який ми вже бачили у фугах попереднього циклу: дзвін як знак присутності Іншого, як маркер переходу від хаосу до порядку, від тілесного до метафізичного, як фігура збереження культурної пам'яті. «де й коли б не дзвонив дзвін, слід пам'ятати, що він дзвонить по тобі... Немає жодного сигналу небезпеки у світі, який не мав би відносин до кожного з нас, і жити потрібно, пам'ятаючи саме про це»[2, с. 25].

Висновки. Диптих «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор № 15» із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького постає як унікальний феномен музичної, психологічної та духовної культури ХХ століття. Проведений аналіз дає змогу стверджувати, що цей твір не лише виходить за межі традиційного поліфонічного письма, а й утворює складний багатоплановий простір, у якому музика функціонує як форма внутрішнього спостереження, пам'яті та духовного самозбереження. Дослідження показало, що саме через особливу організацію часу, фактури та інтонаційної логіки Задерацький вибудовує музичну модель свідомості, що здатна протистояти екзистенційному руйнуванню.

Прелюдія диптиху формує ключову філософсько-психологічну парадигму твору: часовий простір, у якому минуле, теперішнє й майбутнє співіснують одночасно, створюється особливий стан «згорнутого часу», внутрішньої присутності Іншого й одночасного споглядання. У цьому вимірі вперше проявляється образ Спостерігача – внутрішньої свідомої точки, здатної втримати цілісність «Я» у ситуації травматичного досвіду. Саме ця феноменологічна позиція стає центральною для розуміння усієї драматургії диптиху. Fuga продовжує ідейну лінію прелюдії та розгортає драму зустрічі між Спостерігачем та Іншим – між внутрішньою стабільністю та зовнішньою дестабілізуючою силою. Зіткнення дуольної та тріольної пульсації, повторне промовляння теми після порушення рівноваги, розщеплення голосів у середній частині, тріольні фігури тривоги та психологічні «провали» пауз формують складний екзистенційний наратив, який відповідає поняттям феноменологічного «Іншого»

(Е. Левінас), реконструктивної природи пам'яті (Я. Асман) та юнгіанського процесу втрати й відновлення внутрішньої цілісності. Прийом розщеплення голосу та введення третьої площини свідомості виявився ключовим жестом психічної нестійкості та водночас – передумовою інтеграції. Застосоване Задерацьким остінатне завершення з 27 повторів мотиву в басу демонструє апофатичну логіку музичного мислення композитора. Порожня рамка, монотонність і поступове зняття внутрішніх нашарувань утворюють простір, де сенс народжується через відсутність, мовчання та натяк. Залишення слухача сам-на-сам із чистою часовою вертикаллю переводить фугу у духовно-контемплативний вимір, де композиторська мова наближається до богословської традиції негативного пізнання. Такий спосіб драматургії не має аналогів у європейській поліфонії ХХ століття і репрезентує нову модель музичного досвіду.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що диптих «Прелюдія і фуга ре-бемоль мажор № 15» є винятковим прикладом поліфонічного мислення, яке поєднує музикознавчу складність із феноменологічною глибиною, психологічною точністю та духовно-символічним горизонтом. Він розкриває нову модель музичного осмислення часу, пам'яті та внутрішньої суб'єктності, пропонує нову методологію аналізу музики посткатастрофічної доби та вводить творчість Задерацького у сучасний науковий дискурс як унікальний приклад музичної філософії ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
3. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 S.
4. Bachelard G. La Poétique de l'Espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1958. 320 p.
5. Buber M. I and Thou. New York : Scribner, 1970. 127 p.
6. Heidegger M. Being and Time. New York : Harper & Row, 1962. 589 p.

7. Eckhart, Meister. *Selected Writings*. Translated and introduced by Oliver Davies. London: Penguin Books, 1994. 352 p.
8. Jung C. G. *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Princeton: Princeton University Press, 1951. 374 p.
9. Jung C. G. *Psychology and Alchemy*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1968 (Bollingen Series; vol. 20 = *Collected Works of C. G. Jung*, vol. 12). 571 p.
10. Levinas E. *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1961. 284 p.
11. Nietzsche, F. W. *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: E. W. Fritzsche, 1872. 182 S.
12. Pseudo-Dionysius Areopagite. *The Complete Works* / transl. Colm Luibhéid. New York : Paulist Press, 1987. 312 p.
13. Рісњур Р. *Temps et récit*. T. 1. Paris : Seuil, 1983. 404 p.

REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy sviatoho Pys'ma Staroho i Novoho Zavitu: pereklad Ivana Ohienka. (2011). [The Bible or the Books of the Old and New Testament: translated by Ivan Ohienko]. Kyiv : Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Samoilenko, O.I. (2020). *Psykhologhiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii* [Psychology of Art: Modern Musicological Projections]: monohrafiia. Odesa : Vydavnychi dim «Helvetyka». [in Ukrainian].
3. Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural Memory: Writing, Memory, and Political Identity in Early High Cultures]. München: C.H. Beck. [in German].
4. Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace* [The Poetics of Space]. Paris: Presses Universitaires de France. [in French].
5. Buber, M. (1970). *I and Thou* [I and Thou]. New York: Scribner. [in English].
6. Heidegger, M. (1962). *Being and Time* [Being and Time]. New York: Harper & Row. [in English].
7. Eckhart, Meister. (1994). *Selected Writings*. Translated and introduced by Oliver Davies. London: Penguin Books. [in English].
8. Jung, C. G. (1951). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* [Aion: Researches into the Phenomenology of the Self]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [in English].
9. Jung, C. G. (1968). *Psychology and Alchemy* (2nd ed.; Bollingen Series, Vol. 20 = *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 12) [Psychology and Alchemy]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [in English].
10. Levinas, E. (1961). *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité* [Totality and Infinity: An Essay on Exteriority]. La Haye: Martinus Nijhoff. [in French].
11. Nietzsche, F. W. (1872). *Die Geburt der Tragödie* [The Birth of Tragedy]. Leipzig: E. W. Fritzsche. [in German].

12. Pseudo-Dionysius Areopagite. (1987). *The Complete Works* (Transl. C. Luibhéid) [The Complete Works]. New York : Paulist Press. [in English].

13. Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. T. 1* [Time and Narrative, Vol. 1]. Paris: Seuil. [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 08.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025