

УДК 78.03+792.82:781.68(477)Польова В.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-14>

Євген Вікторович Єременко

ORCID: 0000-0002-0399-769X

доцент кафедри виконавських дисциплін № 2

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
schopin@ukr.net

БАЛЕТ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ДЗЕРКАЛО. СНИ, АБО МАЛЕНЬКЕ ЖИТТЯ» ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ МЕТАМОДЕРНОЇ ЧУТЛИВОСТІ

Мета роботи — окреслити семіотичний потенціал образу Дзеркала в балеті Вікторії Польової «Дзеркало. Сні, або Маленьке життя» та показати, як через програмні назви, темброво-гармонічні рішення й колористичний слух композиторки формується метамодерна поетика трансгресії. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, семантичного та музикознавчого аналізу, які дають змогу більш глибоко розглянути балет В. Польової «Дзеркало. Сні, або маленьке життя». **Наукова новизна** полягає у спробі цілісного музикознавчого аналізу музики до балету Вікторії Польової «Дзеркало. Сні, або Маленьке життя» та уточненні семіотичного статусу образу Дзеркала як композиційно-драматургічного принципу організації **музичної структури твору**. **Висновки**. Балет Вікторії Польової «Дзеркало...» є особливою художньою реальністю, що поєднує музичну (аудіальну) та хореографічну (візуальну) складові. Феномен Дзеркала розглянуто як «**семіотичний феномен**» (за У. Еко); форму комунікативного діалогу; трансцендентний образ, символ і метафору. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість композиторці концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Виокремлено концептуальні ідеї твору: авторська самоідентифікація, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати у музиці звуковий фізичний простір та метафізичну реальність, буття та інобуття в їх цілісності. Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодія з музичною компонентою, які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідеї «нового романтизму» і «нової щирості» та відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторах

коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні смисло-образів.

Ключові слова: дзеркало, Вікторія Польова, метамодерна чутливість, семіотика, музичне мислення.

Yeremenko Evgen Viktorovich, PhD, Associate Professor at the Department of Performing Disciplines No. 2 of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
Victoria Poleva's Ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" as a Semiotic Model of Metamodern Sensibility

The aim of the article is to outline the semiotic potential of the image of the Mirror in Victoria Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" and to demonstrate how, through programmatic titles, timbral-harmonic solutions, and the composer's synesthetic hearing, the metamodern poetics of transgression is formed. The research methodology is based on system-analytical and comparative methods, and is based on the combination of cultural, semantic, and musicological approaches, which make it possible to explore V. Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" in greater depth. Scientific novelty based on the attempt to provide a comprehensive musicological analysis of Victoria Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" and to specify the semiotic status of the image of the Mirror as a compositional and dramaturgical principle in organizing the musical structure of the work. Conclusions. Victoria Poleva's ballet "Mirror..." represents a unique artistic reality that unites musical (auditory) and choreographic (visual) dimensions. The phenomenon of the Mirror is interpreted as a "semiotic phenomenon" (according to U. Eco); a form of communicative dialogue; and a transcendent image, symbol, and metaphor. It has been found that the synthesis of music and choreography enables the composer to conceptualize music and recode meanings from one artistic language into another. The study highlights the conceptual ideas of the work: authorial self-identification, irrational thinking, the fusion of real and mythological time, temporal nonlinearity, the affirmation of vitality, the exploration of the subconscious, and the merging of physical sound space with metaphysical reality, being and other-being in their wholeness. The research also identifies the influence of extramusical factors and their interaction with the musical component, which in a sensuous and sensitive form reflect the metamodern return to affect, the ideas of the "new romanticism" and "new sincerity," and express diverse existential dimensions of being. It has been established that the entire musical fabric of the ballet is built upon the repetition of short thematic patterns, which serve as the semantic core of the work. The study demonstrates the dramaturgical significance of the timbres of certain instruments (flute, trumpet, piano), whose sound acquires symbolic meaning, with each of these instruments serving as a key medium for shaping the work's semantic imagery.

Key words: mirror, Victoria Poleva, metamodern sensitivity, semiotics, musical thinking.

Актуальність теми дослідження. Феномен дзеркала належить до найпоширеніших образів світової культури – він здавна вабив своєю таїною філософів, художників, поетів, літераторів і композиторів. Сьогодні цьому образу присвячено значний корпус філософсько-культурологічних, літературознавчих, психологічних і мистецтвознавчих досліджень. Серед них варто назвати працю У. Еко «Дзеркало» [9], концепцію «дзеркальної стадії» Ж. Лакана [10], низку студій тартуської школи, присвячених семіотичним аспектам дзеркала й дзеркальності, а також музикознавчу працю Ю. Ніколаєвської «Дзеркало як символ у музиці: від метафори до метафізики образу» [3], що досліджує цей феномен у музичному мистецтві. Попри те, що музика до балету В. Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» вже ставала предметом окремих наукових розвідок – зокрема у дисертації В. Зінченко [2], присвяченій жанрово-стильовій еволюції сучасного українського балету, та статті О. Василенко й О. Василюк [1], де йдеться про прояви метамодернізму у творах українських композиторів, – вона й досі не має розгорнутого музикознавчого аналізу в аспектах структури музичного часу, тематизму, темброво-фактурної організації та семіотики музичного простору. Це є показовим, адже саме у цьому творі сфокусовано важливі тенденції новітньої української музики – метамодерну «нову простоту», синестезійне мислення, поєднання сакральних і східно-філософських кодів. У такому ракурсі феномен дзеркала постає не лише як програмний образ, а й як композиційний і семіотичний принцип, що організує інтертекстуальні зв'язки, моделює музичний часопростір, впливає на драматургію циклу й типи музичної темпоральності. Аналіз музики до балету дає змогу не лише окреслити метамодерну чутливість у творчості В. Польової, а й розширити інструментарій сучасної української музичної семіотики, розглядаючи партитуру як автономний, структурно і смислово цілісний музичний текст, який здатний до існування поза конкретною сценічною постановкою.

Мета роботи – окреслити семіотичний потенціал образу Дзеркала в балеті Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та показати, як через програмні назви, темброво-гармо-

нічні рішення й колористичний слух композиторки формується метамодерна поетика трансгресії.

Наукова новизна статті полягає у спробі цілісного музикознавчого аналізу музики до балету Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та уточненні семіотичного статусу образу Дзеркала як композиційно-драматургічного принципу організації музичної структури твору.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з архаїчних часів і до епохи Відродження, феномен Дзеркала в європейській культурі наділявся душею, сакральним і мітологічним змістом. Згодом відбулася десакралізація його семантики і Дзеркало стало відображенням матеріальної дійсності та засобом пізнання себе й світу. У ХХ–ХХІ століттях воно втратило символічну присутність, перетворившись на звичний побутовий предмет. Втім, Дзеркало залишається не лише річчю, а й культурним інструментом формування людини, способом «утримання в часі». У музиці ця метафора набуває особливого значення, адже вона є часовим мистецтвом, у якому межі дзеркальності розкриваються у багатовимірності простору й часу. Українська дослідниця Ю. Ніколаєвська розглядає феномен Дзеркала у філософсько-культурологічному та музикознавчому контекстах як *психологічний механізм творчості й метод художнього мислення* [3, с. 15]. Вона визначає його як архетип культури, образ, символ і метафору, що моделює «зовнішній і внутрішній простір музичного твору». Дзеркало у музиці, за Ніколаєвською, формує змістові структури, охоплює музичний простір як час самопізнання та наділене властивостями «оборотності часу, багатовимірності простору й паралельності часових вимірів» [3, с. 15].

У. Еко розглядає дзеркало як семіотичний феномен, ставлячи питання: «Чи є зображення, що відбивається від дзеркальної поверхні, знаком?» [9, с. 203]. Спираючись на теорію Ж. Лакана, він пов'язує дзеркальність зі становленням Его та самосвідомості, оскільки сприйняття, мислення й семіозис утворюють єдиний вузол, у якому важко визначити початок. Лаканова «дзеркальна стадія» пояснює процес упізнання себе у відображенні як акт первинної ідентифікації – це момент цілісного сприй-

няття власного «Я», що передує реальному оволодінню тілом [9, с. 203].

У цьому контексті вибір В. Польовою жанру балету не випадковий, адже дзеркало є невід'ємним елементом танцювальної практики. Як зауважує С. Ліппі, дзеркало в хореографії діє «як четверта стіна між виконавцями та публікою», створюючи гру віддзеркалень і тілесних резонансів [11]. Таким чином, «Дзеркало...» Польової, виходячи з наведених тлумачень відомих мислителів щодо феномена дзеркала, занурює нас у вирій контекстуальних зв'язків між смисло-образами, які творяться, з одного боку, рухами, пластикою тіла, жестами, мімікою у балеті, з іншого – суто музичними засобами (ритм, звук, тембр, гармонія, інтонація тощо), які у своїй єдності стверджують ідею інтертекстуальності. Звернення композиторки до жанру балету з його часово-просторовою специфікою дає змогу концептуалізувати музику у взаємодії з хореографією, перекодовувати смисли з однієї мови на іншу. У кінцевому результаті це стверджує перехід у метареальність, трансцендентне буття, роздвоєння світу як ідеї дзеркала та задзеркалля буття, поетику трансгресії, що оспівує свободу музики та її вільний Дух.

Прем'єра балету відбулася 30 серпня 2021 року за підтримки Українського культурного фонду під час фестивалю *Bouquet Kyiv Stage*. Постановку здійснили артисти Національної опери України Михайло Дробот, Микита Сухоруков та Юлія Москаленко. Композиторка використала музичний матеріал власних попередніх творів – «Проповідь риbam», «Етер», «Танка», «Ходіння по водах» та ін. У передмові до партитури Польова визначає балет як «ірраціональну оповідь, ланцюг притч про кохання і смерть, шлях звільнення від страхів, провини й болю, музичний образ самої матерії щастя».

Як і в інших творах В. Польової, музика пройнята екзистенційною духовністю, метамодерною чутливістю, істинністю, рисами автентичності «нової ширості», ба більше, того, що Е. Левінас називає «ризикованим розкриттям себе у ширості». Це автобіографічна сповідь, своєрідне «відображення у дзеркалі» самої композиторки, у якому поєднуються пам'ять, досвід

і метафізика звуку. Як зазначає авторка, це «щоденник, сповідь, спостереження за тим, як прожитий час життя перетворюється у музичний текст, щоб знову олюднитися через пластику тіла та світла». Отже, дзеркало у творчості Польової постає не лише символом, а й живим механізмом самопізнання, що поєднує фізичний звуковий простір із метафізичною реальністю та трансцендентним досвідом.

Українська музикознавиця В. Зінченко слушно визначає балет В. Польової «Дзеркало...» як «екуменічний балетний опус» [2, с. 181], у якому програмні назви частин формують «перехрестя китайської та іудейсько-християнської філософії» [2, с. 182]. Дослідниця виокремлює три групи номерів: 1) східно-філософські: «Дао», «Легке дихання», «Сяяння сонця крізь дощ», «Етюд паріння»; 2) іудейсько-християнські: «Терен», «Етюд ерихонських труб», «Паломництво», «Невагомість», «Ходіння по водах»; 3) синтетичні (екуменічні): «Острів щастя», «Ода», «Етер», «Танка», «Просто стукіт», «Проповідь риbam» [2, с. 184]. У пізнішій редакції (за електронною бібліотекою *Ukrainian Scores*, 2023) В. Польова уточнює назви, додаючи елементи стихій: води, повітря, вогню, а також п'яту субстанцію – «етер», що символізує духовну сферу. Особливо показовою є зміна назви № 13 «Танка» на «λίθος петрогліф», що у перекладі з давньогрецької «λίθος» – «камінь», а його синонімом є «πέτρα». Нова назва номеру має щонайменше три аллюзивних відсилення. Перше пов'язане з сакральним християнським розумінням каменя, адже його образ персоніфікується в образі Христа; друге відсилає до «філософського каменя» як субстанції з надзвичайними магічними силами та можливостями; третє – давньогрецьке вчення про чотири стихії (вода, земля, вогонь, повітря). Оскільки в назвах вочевидь є тільки стихії води, вогню, повітря, на нашу думку, таким чином композиторка доповнює вчення четвертим елементом землі під назвою «λίθος». Доцільно зазначити, що назва № 12 «Етер (чаконa повітря)» вказує на п'яту, найтоншу стихію, верхній шар повітря – «αἰθήρ», який у давньогрецькій та середньовічній традиції називали «п'ятим елементом», який був вічним. О. Василенко та О. Василюк слушно

зауважують про чуттєво / чутливі стани кожного номеру, як того чи іншого афекту – «насолоди, болю, пошуку щастя, сенсу буття, любові, які відгукаються в душі реципієнта» [1, с. 37] та віддзеркалюють метамодерне повернення до ідей «нового романтизму» та «нової щирості», різноманітні екзистенційні стани, що локально проявлені в кожному окремо номері.

Звернімо увагу на назву першого номеру балету «Дао», яка відсилає до давньосхідної філософії Лао-Цзи. Дао – це шлях, першооснова буття і гармонія протилежностей «їнь» та «янь», єдність, що досягається без боротьби, у злитті з потоком життя. Цей образ задає філософську програму усього балету, що підтверджують слова композиторки: «Я відпустила себе на свободу, дозволила музичній стихії просто бути, струмувати крізь мене...». У китайській культурі дзеркало вважалося мікрокосмом Всесвіту, а у театральній традиції – посередником між актором і Дао, шляхом до гармонії з буттям. Оскільки музика у давньому Китаї посідала найвище місце серед мистецтв, саме вона мала силу перетворювати людське на духовне, утілювати Гармонію, Красу й Любов. У цьому контексті Польова зазначає: «Як дзеркало вод, чисте – відобразить тебе, мутне – спотворить». У партитурі «Дао» описується як «повна темрява», у якій «проростають» звуки флейти та струнних, створюючи відчуття зародження світу. Не випадково саме флейта, що в даоській традиції вважалася камертоном Всесвіту, відкриває балет. Її звук метафорично уособлює дихання космосу, гармонію руху і тиші.

Майже кожен номер балету має свій колір, що свідчить про синестезійне мислення В. Польової. У ремарках до партитури вона описує другий номер («Легке дихання (повітря)»), як стан ніжності, прозорості, світло-зелених тонів і юної жіночності. Партія фортепіано будується на простому мінорному тризвучі, висхідний рух якого повторюється по основних тонах. Метроритмічна повторність тризвуку стає патерном музичного матеріалу, смисловим ядром, а його невпинна повторність поступово «накопичується» завдяки підтримці простого і ясного гармонійного супроводу як у партії фортепіано, так і в партії камерного оркестру. Саме таку техніку багаторазового «повторення-варію-

вання основного тематизму, багато в чому схожу з репетитивністю» [5, с. 243] О. Овсяннікова-Трель називає серед основних ознак «нової простоти» в музиці сучасних композиторів. Цей принцип багаторазового повторення буде використовуватися і в інших номерах балету В. Польової.

№ 3 «Сяяння сонця крізь дощ (вогню, вода)» продовжує основну композиційну ідею попереднього номеру. Це таїна світлої меланхолії, яка за задумом композиторки зафарбована у різні кольори: від сірого, сіро-зеленого – до поступового проступання золотих пігментів і фінального золотого сйява, що реалізується в аналогічному звуковому потоці, розширенні музичного часопростору завдяки статичним інтонаційним повторенням. Мелодія флейти та вкраплення звуків віброфону підкреслюють ірреалістичність падання крапель дощу та їх сяяння крізь сонце. До танцюристки на сцені приєднується танцюрист, і разом вони візуалізують ідею інь і ян як єдності двох протилежних начал – вогню та води. Прості, легкі, повітряні рухи унаочнюють образ ніжного золотого сйява.

№ 4 «Етюд легкості (повітря)» – сповнений стрімкого, енергійного та безперервного руху. Композиторка обирає сріблястий колір та використовує тематичне ядро-патерн другого номеру, що будується на мінорному тризвуку, проте у його активному, сильному прояві. Як зазначає В. Польова у партитурі, «сила себе вже проявляє, але поки що більше радість від її виявлення». Більшою мірою відчувається домінування чоловічого, маскулітного начала, проте, як вже було процитовано авторку «Дзеркала...», воно не подавляє своєю силою, а скоріше наповнює енергією безкінечного руху.

Номер № 5 «Терен (диво)» відкриває блок іудейсько-християнських епізодів балету. Назва «Терен» вказує на її біблійну семантику, пов'язану з євангелічним сюжетом останнього дня земного життя Христа та його мученицькою смертю. Проте зелений колір, який композиторка бачить у цьому номері, означає не смерть, а життя, надію й Боже благословення. Соло скрипки (*голос людини*) і віолончелі (*відгук небес*) формують діалог земного й небесного світів на основі музично-риторичної

фігури хреста. На кульмінації до звучання струнних додається група дерев'яних духових інструментів, декілька ударів у великий барабан та важкі, довгі і навіть порожні, оголені октави фортепіано, що звучать в унісон з трубою і також утворюють тему хреста, звучать, як вирок. Особливого напруження наприкінці надає виокремлення пронизливого звучання труби. Це останній сплеск болю і страждань Христа, його звернення до свого Батька: «Боже Мій! Боже Мій! Для чого Ти Мене залишив?», що уособлює зв'язок Горнього і дольного, «є свідченням присутності у душі людській конфлікту, яким глибоко поранено серце. Саме крик (на кульмінації) стає проєкцією цього конфлікту, оголює конфлікт між ними в душі кожної людини» [7, с. 275]. Поліфонічність декількох смислових шарів ускладнюється експресивністю, психологізмом звучання. Проте, як зазначає композиторка у партитурі, «тут терен цвіте, стіни руйнуються від співу труб, посох розквітає в руках батька, люди злітають в повітря, по водах ходять і блаженний острів Просперо». Це і є Диво, у тому числі й те, що творить Дзеркало і наші Сни!

№ 6 «Етюд ерихонських труб (звук)» своєю назвою апелює до біблійного сюжету ерихонських труб, важливого і для юдейської, і для християнської традиції, оскільки він поданий у Старому Заповіті (П'ятикнижжі Мойсея). Номер починається розгорнутим епізодом у партії фортепіано з маркованими акордами та одночасним накладанням мажорного й мінорного ладового звучання: у правій руці в основі акорду – мінорний тризвук, у лівій – мажорний, з подальшими чергуваннями цих співвідношень. Енергійність дії, її інтенсивність твориться, завдячуючи яскраво вираженій токатності всього музичного матеріалу цієї частини, що додає вольового чоловічого начала «ян». Композиторка уявляє цю музику в червоних, помаранчевих і чорних тонах, а появу мідних духових асоціює з полум'ям, яке розгоряється. Пульсуючі прості акорди в партіях всіх інструментів – це пульс життя всього Всесвіту, який видається таким простим у всій його складності.

№ 7 «Паломництво (Проща)». Уже з самого початку виникає зацікавленість, оскільки музика починається ніби з повільної,

скорботної ходи під звуки *Legno*, *Tom medium* і *Tom now*. Звучання гри на ударних інструментах композиторка асоціює з чорнотою, яка поступово просвітлюється і з'являється темно-синій колір під час вступу струнних інструментів, тематизм яких будеється на ламентозних низхідних інтонаціях музично-риторичної фігури *Suspiratio*. Надзвичайно світлий епізод із висхідними та спадаючими гамами в партії фортепіано підкреслює рух музики до світла. Наприкінці, як зазначає В. Польова, звучить потужний гімн. Це «перший фінал».

№ 8 «Невагомість (відображення)». Номер повністю побудований на основі ритму ударних інструментів *Legno* і *T-tom*. Незмінний метроритм 4/4 та повільний темп *Moderato* (♩ = с. 108) підкреслюють стан нашого марнотратного світу у дзеркальному відображенні застиглоті, де існує тільки спокій, тиша, звільнення від будь-якого болю і жаху, вільне паріння у невагомості. І як будь-яка невагомість, що може бути у природі тільки в Космосі, у В. Польової асоціюється з повною темрявою.

№ 9 «Ходіння по водах (вода)». Попри те, що композиторка неодноразово наголошувала на відсутності сюжетних зв'язків між номерами, цей епізод, на нашу думку, постає логічним продовженням попереднього. Номер починається на rrrr з одного звуку в партії скрипок, який прорізає темряву, немов промінь світла, так само, як народжується й пробивається нове життя. На цьому тлі у фортепіано з'являються тріольні розкладені прості акорди, а у віолончелей – остинатний супровід на одному звуці. Поступово звучання посилюється, і ми майже фізично відчуваємо світло, яке стає дедалі все яскравішим. В. Польова пов'язує музику цього номеру з чистотою і строгістю, з «навчанням мистецтву ходіння по воді». Безумовною є алюзія на євангельське диво ходіння Ісуса Христа по воді, що зумовлює сприйняття цього музичного образу як символу духовної чистоти й внутрішньої зосередженості. Кожна тріольна фігура з акцентом на першій ноті нагадує спершу боязкі, а згодом дедалі впевненіші кроки, тоді як хвилеподібний рух тріолей уподібнюється коливанню води, яке посилюється разом із нарощуванням динаміки. У цьому номері простежуються риси жанру баркароли, де трі-

ольний плин традиційно асоціюється з погойдуванням на хвилях. Драматургія побудована за хвилеподібним принципом, де кожна нова «хвиля» у своєму динамічному розвитку потужніша за попередню. У колористичному баченні композиторки початок номеру пов'язаний із сіро-блакитними тонами, які поступово трансформуються у золоті промені, що наприкінці повністю розсіюють темряву.

№ 10 «Острів щастя (вогнь)». Уже сама назва наштовхує на паралелі з фортепіанним твором Клода Дебюссі «Острів радості», який, як вважається, був написаний композитором під враженням картини Антуана Ватто «Паломництво на острів Кіферу», – умовного «острова щастя», любові та насолоди життям. «Острів щастя» В. Польової відкриває дует фортепіано та флейти. Приховане двоголосся із синкопованим підголоском у партії фортепіано створює враження падаючих крапель води, тоді як гамоподібні злети й спадання флейти нагадують раптовий порив вітру. Перехід від довших тривалостей до тридцять других породжує ефект не лише прискорення руху, а й, за словами композиторки, «руху від боязкості» («ніжне сяйво») до «пристрасті» («блакитні та світло-зелені кольори»), афект любовного трепету, хвилювання. Драматургічний розвиток номера тісно пов'язаний із динамічним наростанням. Тема, що віддалено нагадує вагнерівський лейтмотив любові (у високому регістрі флейти та фортепіано), вибудовується на постійних ритмічних повтореннях, легких гармонічних зрушеннях і коливаннях динаміки від *ppp* до кульмінаційного *ffff*. Раптовий обрив наприкінці, який Польова трактує як «острів, що йде під воду або перевертається», надає образу двозначності: це і вершина щастя, і момент його раптового зникнення.

№ 11 «Ода (поєднання)». Уже сама назва номера викликає асоціації з фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена з «Одою “До радості”» на слова Ф. Шиллера, тож додане слово «поєднання» є невинуватим. Уся музика пройнята відчуттям чоловічої сили, могутності та краси. Відповідно, В. Польова «забарвлює» цей номер у чорні й червоні тони. Ритмічний стукіт ударних (*Percussion, by fingers*), що ніби долинає здалеку, нагадує бара-

банний дріб революційної доби Франції 1789 року. Алюзії на головну тему з «Оди “До радості”» представлені у партіях фортепіано, труби та флейти. Флейтові вигуки, накладаючись на остинатні акорди фортепіано, асоціюються з ранковими криками півня, як заклик до пробудження. Особливо сильний ефект створює введення барабанів, удари яких подібні до вибухів і звучать на тлі проведення теми «єднання» в оркестровому *tutti*. Єдиним незмінним чинником майже до кінця номера залишається остинатний ритм фортепіанної партії. У фіналі напруга сягає кульмінації й раптово обривається на «недомовленому» звуці труби та майже апокаліптичному гуркоті барабанів. За авторським поясненням, усе «припиняється смертю». Це «*другий фінал <...> кінець усього* (курсив наш – Є.Є.)».

Цей номер є смисловим центром музики до балету: він метафізично розділяє твір на дві частини – «Дзеркало» і «Задзеркалля», перехід у яке, на думку композиторки, відбувається через смерть: «Дзеркало, що розбивається, потоки срібла, що стікають. Вхід у задзеркалля». Постає запитання: чи є кінець справжнім кінцем, чи радше переходом в інобуття, що виявляється глибшим за емпіричне життя? Адже в смерті приховано мотив відродження й воскресіння! У цьому контексті доречним видається платонівське поняття «метаксис» – стан «поміж», у якому людина перебуває між прийняттям дійсності та її запереченням. Такий вибір має екзистенційний характер, пов’язаний із «вчинком» у розумінні М. Бахтіна, у основі якого завжди покладені етичні цінності. Водночас свобода вибору незмінно залишається за людиною.

№ 12 «Етер (чакон повітря)». Із цього номера в балет вводиться виразна візуальна складова: на екрані з’являється магічна куля, що світиться зсередини й нагадує далеку таємничу планету. Вона постає символом нового життя, яке виникає з Ніщо. У партитурі В. Польова лаконічно окреслює зміст: «Нова істота. Інша природа. Одухотворена жіночність, краса. Не фізичний рух». Символічним є вибір білого кольору, що уявно пов’язується з чистотою, дівочістю й народженням нового життя. Розгорнутий фортепіанний вступ, побудований на формулі ширості, простоти

та, за висловом композиторки, певної «безпристрасності», надає всьому номеру метафізичної глибини, формуючи специфічний «емоційний модус авторського музичного висловлювання» [5, с. 246]. Номер починається ніжним звучанням акордів у фортепіано, що нагадують дельфійські дзвіночки. Жанр чакони визначив уведення в номер вокалу, оскільки ще в іспанській традиції XVI–XVII століть цей танець супроводжувався обов'язковим співом. Поява жіночого голосу позначає вихід у «інший», потойбічний вимір буття. Як зауважує В. Зінченко: «у номері “Етер” В. Польова поєднує тему хреста, яка репрезентована через хоральний виклад, з нетиповим “а-європейським” голосом із вербальною складовою ельфійської мови (вірш із “Книги книг” Олексія Олександрова)» [2, с. 184]. За словами самої композиторки, це «музика для роздумів».

№ 13 «λίθος петрогліф». Як уже зазначалося, цей номер втілює ідею однієї з чотирьох головних стихій – елемент землі, тому й кольори В. Польова обирає сірий та жовтий. Темп музики надзвичайно повільний, а вирішальну роль відіграє тембр, оскільки створює «параметр глибини як третього виміру музичного простору» [8, с. 4]. Тема фортепіанної партії будуватиметься на музично-риторичній фігурі хреста. Це кам'яний хрест, скрижалі, кам'яна молитва, тож виконання остинатних акордів у фортепіано вимагає максимально рівномірного, сильного, точного й майже беземоційного удару по клавішах, «немов у камені висікаються письмена». Так композиторка намагається підкреслити сакральний вимір музичного простору. Партія віолончелі символізує людину, зростання її духовної сили та одухотвореної мужності. Невеликі краплі алюзій на дельфійські дзвіночки з попереднього номера у фортепіанній партії ніби переміщують слухача у паралельний вимір Задзеркалля, поглиблюючи відчуття метафізичної реальності.

№ 14 «Тільки стукіт (порожнеча)». Цей номер виконується у повній темряві і побудований на стукоті по ударних інструментах, який то наближається, то віддаляється. У композиторки він асоціюється з внутрішнім перетворенням. І це не випадково, оскільки з давнини ударні інструменти мали ритуальні риси, а

психоакустичні властивості їх тембрів часто інтерпретувалися як надлюдське і застосовувалися під час медитації.

№ 15 «Проповідь риbam (поєднання)» – фінальний номер балету «Дзеркало...», у якому слово «поєднання» набуває особливої символічної ваги. Алюзія на проповідь Святого Антонія Падуанського риbam має глибокий духовний зміст, оскільки у християнській традиції образ риби пов'язується з постаттю Христа та Його Вченням, адже у Євангеліях від Матфея та Марка Христос кличе учнів і обіцяє зробити їх «ловцями людей». Мораль цієї проповіді – пошук Царства Божого на землі, духовної радості та єдності з Творцем. У коментарях до цього номера Вікторія Польова зазначає: «танцювати преображення світу». На екрані з'являється дзеркальне відображення головних героїв, за танцем яких вони вже спостерігають із Задзеркалля. Виникає своєрідний зворотний зв'язок, що парадоксальним чином виглядає реалістичним у межах цілком ірреальної ситуації. Музична композиція будується на лейтмотивному остинатному ритмі і вже усталених коротких темах-патернах. Лунають окремі фрагменти тем з попередніх номерів, зокрема, висхідної теми-гами, що переносять нашу пам'ять у музичні події, які нещодавно відбулися, закріплюючи відчуття піднесеної радості, одухотвореності, щирості, внутрішньої відкритості.

Висновки. Балет Вікторії Польової «Дзеркало...» є особливою художньою реальністю, що поєднує музичну (аудіальну) та хореографічну (візуальну) складові. Феномен Дзеркала розглянуто як «семіотичний феномен» (за У. Еко); форму комунікативного діалогу; трансцендентний образ, символ і метафору, яким притаманне поєднання реального та мітологічного часів, існування паралельних світів дзеркала й задзеркалля. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість В. Польовій концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Крім того, виокремлено інші концептуальні ідеї твору – авторська самоідентифікація, комунікативний діалог на всіх рівнях, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати в музиці звуковий фізичний

простір та метафізичну реальність, буття та інобуття, «сни» та реальне життя в їх цілісності. Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодію з музичною компонентою, а саме: програмні назви та короткий вербальний зміст кожного номеру; впровадження в партитуру твору кольорової палітри, що свідчить про синестезійність художнього мислення авторки; застосування філософсько-релігійних та музично-поетичних символів у назвах стихій (вогонь, вода, повітря, земля, етер); використання назв природних, надприродних, психологічних, комунікативних явищ (диво, звук, відображення, порожнеча, поєднання), які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідей «нового романтизму» і «нової щирості» та в кожному номері відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторях коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні смисло-образів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Василенко О., Василюк О. Музичні контури метамодернізму у творах Вікторії Польової, Михайла Шуха, Олексія Войтенка та Олексія Шмурака. *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ, 2023. С. 32–44.
2. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
3. Ніколаєвська Ю.В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
4. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94–99.
5. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
6. Польова В. Балет «Дзеркало. Сни або маленьке життя» [Відео] // Дом Майстер Клас. YouTube. 30.08.2021. URL: <https://surl.gd/hnmmgl> (дата звернення: 07.11.2021).

7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного : дис...канд. мист : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 228 с.
9. Eco U. *Mirrors. Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, 1986. P. 202–226.
10. Lacan J. *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*. London : Routledge Classics, 2001. 8 p.
11. Lippi S. *Trasgressioni. Bataille, Lacan (Phi/psy)*. Napoli-Salerno : Orthotes Editrice, 2019. 236 p.

REFERENCES

1. Vasylenko, O., & Vasyliuk, O. (2023). Musical contours of metamodernism in the works of Victoria Poleva, Mykhailo Shukh, Oleksii Voytenko, and Oleksii Shmurak. *Kyiv Musicology*, (1), 32–44. [in Ukrainian].
2. Zinchenko, V. M. (2024). Ukrainian ballet of the Independence era: Development trends, genre and intonational specificity (Doctoral dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
3. Nikolaievska, Yu. V. (2004). The symbol of the mirror in music: From metaphor to metaphysics of the image (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
4. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Composers' verbal texts as a prerequisite for the musicological study of the stylistic phenomenon of "new simplicity." *Culture of Ukraine*, 71, 94–99. [in Ukrainian].
5. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). "New simplicity" as a systemic genre and style phenomenon in modern musical art [Monograph]. Helvetyka Publishing House. [in Ukrainian].
6. Poleva, V. (2021, August 30). Ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" [Video]. YouTube. <https://surl.gd/hnmmgl>.
7. Samoilenko, O. I. (2020). *Psychology of art: Contemporary musicological projections* [Monograph]. Helvetyka Publishing House. [in Ukrainian].
8. Shchyrytsia, D. (2019). The creativity of Edgard Varèse: Interaction of the traditional and the creative (Candidate of Art Studies dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
9. Eco, U. (1986). *Mirrors*. In *Semiotics and the philosophy of language* (pp. 202–226). Indiana University Press. [in English].
10. Lacan, J. (2001). *The mirror stage as formative of the function of the "I" as revealed in psychoanalytic experience*. Routledge Classics. [in English].
11. Lippi, S. (2019). *Trasgressioni: Bataille, Lacan (Phi/psy)*. Orthotes Editrice. [in English].