

Галина Склярєнко

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Т. Рильського НАН України;
старший науковий співробітник, ІПСМ НАМ України

Galyna Sklyarenko

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, M. Rylskyi
Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine;
Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: galyna2010@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5878-6147

«Музика кольору» в українському мистецтві 1960-х “The music of color” in Ukrainian Art of the 1960s

Анотація. Розкрито одне з найцікавіших явищ вітчизняного мистецтва 1960-х років, яке накреслило не лише нові напрями між-дисциплінарної взаємодії, а й стало основою нового виду мистецтва — «музики кольору» («музики світла», «видимої музики»). Інтерес до нього був пов'язаний із новим, розпочатим у роки «відлиги» (кінець 1950-х — початок 1960-х) етапом науково-технічного прогресу в СРСР та загальною лібералізацією культурно-суспільного життя, що активізувало творчі процеси у різних сферах діяльності. Тема «музики кольору» захопила тоді ентузіастів різних професій — інженерів, музикантів, художників, які й визначили різноманітні шляхи її інтерпретації, де зосередження на інженерно-конструктивних проблемах (розробці пристроїв для виконання кольорово-музичних творів), дослідження теоретичних засад, дискусії про пріоритет складових — музичної та візуальної, поєднувалися із прагненнями знайти їй місце в поточних практиках, залучити кольоромузичні твори до художнього життя. В Україні проблематику «музики кольору — музики світла» розробляли у 1960-ті у Києві, Харкові та Одесі, як окремі митці — Ф. Юр'єв, В. Польовий, В. Зорін (розпочинав свою діяльність у Харкові та Полтаві), так і осередки — «Студія світложивопису» Ю. Правдюка у Харкові, «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса» в Одесі. «Кольорова музика» стала інтегруючою цариною наукової, технічної та художньої творчості, відкриваючи нові напрями креативної думки. Аналіз творчих пошуків та моделей бачення у кольоросвітломузиці в українському мистецтві не лише вводить в історію вітчизняного мистецтва її важливу сторінку, а й додає нових рис до реконструкції культури пізнорадянської доби.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, музика, малярство, науково-технічний прогрес, пізнорадянська культура.

Постановка проблеми. Розпочатий із середини 1950-х років новий етап розвитку вітчизняного мистецтва та культури, позначений активізацією науково-технічного поступу, декларованою владою модернізацією суспільства та певною лібералізацією громадсько-культурного життя, створив умови для активних творчих пошуків не лише у різних царинах діяльності, а й у міждисциплінарних взаємодіях. Показовим явищем часу стала «кольоро-, або світломузика», яка позначила вихід художньої творчості у новий вимір синтезованого образного простору, тяжіння до формування нових видів мистецтва та напрямів творчого мислення, де художність поєднувалася з науковою аналітичністю та інженерними розробками. Із початку 1960-х тема «кольоросвітломузики» захопила широке коло найрізноманітніших фахівців, до неї звернулися конструктори, інженери, винахідники, художники та музиканти. Їхні ідеї та винаходи склали не лише яскраву сторінку історії українського мистецтва. Залучені до його загального поступу, вони вносять нові риси у його бачення, розкривають особливості та суперечності пізнорадянської культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Інформацію про діячів світлокольоромузичного руху, які працювали в Україні у 1960–2000-х роках, зібрано у дослідженні Я. Пруденко «Українська світломузика. Відкритий архів українського медіа арту» [17], де названо близько десятка імен. У попередні роки вийшли друком статті про творчість у цій царині окремих митців — Ф. Юр'єва [18; 19; 20], Ю. Правдюка [15; 16; 17], про «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса» в Одесі [17]. Нові матеріали до теми містяться в архіві київського композитора В. Польового, що дає змогу реконструювати важливі події художнього життя 1960-х — початку 1970-х років, матеріали з цього архіву вперше буде опубліковано у нашій статті [22; 23]. Однак узагальнювального дослідження про цю галузь творчості та її місце у вітчизняному мистецтві поки що не з'явилося. Наша стаття відкриває новий етап у вивченні названої теми.

Мета статті: описати та проаналізувати ідеї та спрямування українських митців у царині кольоросвітломузики у період її активного розвитку — 1960-ті роки, окреслити її місце у пізнорадянській художній культурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тема поєднання музики та кольору, їхньої близькості та взаємодії має довгу історію, яка сягає ще доби античності, зокрема — піфагорійської філософської школи (VI–IV до н. е.), де було розроблено славетну «теорію октав», що на основі математичних розрахунків пов'язувала між собою кольори та звуки. Хвилювала ця тема й Арістотеля, який у трактатах «Про душу» та «Метафізика» не лише порівнював кольори та музичні гармонії «за своєю приємністю», а й вважав можливим обрахувати кольори у числах, а музичні звуки вибудовувати за принципом руху кольорів — від білого, через червоний до чорного... З часом ідея суголосності кольору та звуку не припиняла надихати творчі уми, прокреслила середньовіччя та Новий час, її обговорювали у добу раннього модернізму, позначилася вона і на мистецьких практиках XX століття. Вона цікавила філософів, математиків та фізиків, музикантів та поетів, які аналізували її у своїх роботах із різних точок зору, ракурсів та інтенцій. Етапними на цьому шляху стали відкриття І. Ньютоном сонячного спектру та його математична теорія про відповідність кольорів музичним звукам та інженерні розробки А. Кірхнера — перший у світі проєкційний оптичний апарат, що переніс кольори сонячного спектру на екран, та Л.-Б. Кастеля — «кольорові клавікорди» — «клавесин для очей», що випромінювали кольори, та висловлена ним у XVIII столітті вперше в історії ідея існування кольорової музики як незалежного мистецтва! Аналогії між звуком та світлом досліджували Т. Юнг, Е. Ейлер, Й.-В. Гете, Г.А. Гельмгольц, Л. Освальд, А. Ейнштейн, російський інженер Г. Термен, англійський винахідник Е. Ремінгтон, композитори А. Гретрі, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Б. Асаф'єв, М. Римський-Корсаков. Синтез малярства та музики визначив своєрідність творчості М.К. Чюрльоніса... Особливе місце в історії мистецтва належить поемі О. Скрибіна «Прометей (Створення світу)» (1910) з таємничою партією «Luce» — світла, яку протягом XX століття будуть розгадувати теоретики та музиканти... До теми «візуальної музики» зверталися В. Кандинський, А. Шонберг, Дж. Балла, Р. Делоне... У 1919–1920 роках Г. Гідоні створює спеціальний апарат із проєкції кольору та світла. На початку 1920-х В. Баранов-Россіне конструює музичний інструмент «оптофон», на якому виконує світломузичні твори... У 1932-му П. Кондрацький видає монографію «Основи кольоростатики», де пропонує свій нотний запис кольорів в музиці та апарат кольорофон...

Вже на ранніх етапах обговорення та розробки взаємодії кольору та музики були сформульовані два головні підходи до цієї теми: створення кольоромузики як візуального супроводу (чи доповнення) музичних творів, побудований на відповідності звукових та кольорових композицій, та музики кольору — як самостійного виду мистецтва, в якому рухливі кольорові структури

базуються на основі музичних закономірностей. Ці граничні позиції загалом й утворили те напружене та креативне дискусійне поле, в якому рухались ідеї кольоромузики у другій половині XX століття.

Однак за часів сталінізму, протягом 1930-х — середини 1950-х років, цей величезний досвід, як і інша різноманітна концептуальна проблематика історії мистецтва, а особливо — періоду модернізму, були «викреслені» з вітчизняної художньої культури, і саме з «відлиги» почала повертатися у творчий простір, перекладаючи її на новий мистецький, теоретичний та інженерно-практичний рівень. Із початку 1960-х до проблеми взаємодії музики та кольору звернулися фізики та конструктори, інженери та винахідники, фізіологи, музиканти. Етапною в цьому сенсі стала надрукована у 1961 році у видавництві «Знание» брошура інженера К. Леонтьєва «Музика і колір», де на основі історичного досвіду були запропоновані її нові інженерно-теоретичні розв'язання, які стали основою подальших різноманітних дискусій у цій царині. Мистецтво поставало тут як частина науково-технічного прогресу, як інструмент пізнання людини і світу, як засіб аналізу та розширення сприйняття, взаємодії різних галузей творчості, активізувало фантазію та науковоподібне мислення, вибудовувало іншу, більш багатогранну оптику бачення та інтерпретації світу, творчості, відкриваючи їхню захопливу багатогранність. Світлокольоромузична творчість утверджувала динамічність, здатність до постійного розвитку самого людського сприйняття, де технічні засоби відкривали шляхи до доповнення, розширення, «перепрограмування» людської свідомості. Від початку 1960-х наукові та практичні розробки у царині кольоромузики проводили в різних містах не лише окремі ентузіасти, а й цілі творчі групи та інституції, що діяли у різних містах СРСР — Москві, Ленінграді та Калінінграді.

Пріоритет у цій царині належав казанському конструкторському бюро «Прометей», яке зі студентського гуртка середини 1950-х поступово протягом 1960–1980-х років переросло у потужний науково-дослідний центр. Очолював його ентузіаст кольоромузики, теоретик мистецтва Б. Галєєв (1940–2009). Там проводили наукові конференції, експериментальні кольоромузичні концерти, обмінювалися досвідом та дискутували митці та винахідники зі всієї країни. Невипадково вже після першого казанського Всесоюзного семінару з теорії та практики видимої музики 1967 року його учасник, київський композитор В. Польовий засвідчив перехід «від любительських пошуків до точних наукових досліджень, а також формування оригінальної радянської школи видимої музики. Якщо раніше кольоромузика була справою окремих мрійників, то тепер в її орбіту втягнуто великі наукові сили». Ба, більше: «Кольоромузика — не фантазія. Вона має цілком реальні джерела. <...> Вона ніби виплеснулась із переповнених берегів різних мистецтв, виростаючи

як узагальнення розсіяних в них елементів кольоромистецтва, і давно вже була готова відособитися в окрему галузь» [16, с. 22]. Однак на практиці в Україні шлях кольоромузики виявився аж ніяк не простим, наштовхуючись на догматичність офіційної радянської системи та консервативність культурного середовища.

Адже «музика кольору» не лише позначала нові «території» у загальній системі радянського мистецтва, а й у свій спосіб руйнувала її жорстку ієрархію. У ній відбивалося характерне для 1960-х загальне захоплення наукою та технікою та їхнє можливе поєднання, тут розгорталося (чи відроджувалося?) наукоподібне художнє мислення, що відкидало декларовану у соцреалізмі пласку картину світу, конструюючи особливу міждисциплінарну модель мистецтва, що виходила за межі системи соцреалістичної естетики, пропонуючи його новий вимір, який сьогодні можна зарахувати до поняття *art & science*, прокреслювалася тенденція до того «чистого мистецтва», далекого від ідеології та пропаганди, яке однак не могло існувати та реалізовувати себе поза офіційними інституціями. Тож парадокс пізньорадянської культури полягав у тому, що хоча і публікації в радянських газетах та журналах, і конференції з нових форм синтезу мистецтв, і концерти «музики кольору» відбувалися цілком офіційно, у загальній художній системі їх «не враховували» та наче й «не помічали». Не забороняючи напряду цих досліджень, видань, концертів та конференцій, радянська система не розглядала їх у загальному контексті художнього розвитку, залишаючи у своєрідній «маргінальній зоні». Невипадково Я. Пруденко запропонувала називати розробки у царині кольоромузики «іншою естетикою», яка окреслювала його «паралельний напряд», що розгортався поза офіційними чи точніше — головними спрямуваннями радянського мистецтвознавства. Сьогодні, розглядаючи кольоромузику в загальному художньому процесі пізньорадянської доби, стає очевидним, що вже саме її існування у художній культурі та мистецтві того часу свідчить про їхню складну та неоднорідну структуру, яка не вкладається у жорстке протиставлення «офіційного» та «неофіційного», демонструє їхню багатогартовість та багатовимірність.

Привертає вона увагу й до одного з особливих явищ або альтернативних просторів культури пізньорадянського періоду — творчого середовища науково-дослідних інститутів. Саме в них, переважно професійно зайнятих фізичними, математичними, інженерними та природознавчими дослідженнями, знаходили відгук та зацікавлення, а то й підтримку і розвиток новачини мистецькі ініціативи, які не вписувалися в офіційно прийняті дискурси. На відміну від радянських творчих спілок з їхньою заідеологізованістю, задрістю та постійною «боротьбою із порушенням засад соціалістичного реалізму», радянські НДІ зберігали особливу креативну атмосферу, таку важливу для художнього розвитку. Саму

тут, у науково-дослідних інститутах СРСР у 1960-х — на початку 1980-х часто проходили концерти «заборонених» офіційним мистецтвом акторів, музикантів, виставки андеграундних художників. Невипадково представник «київського гуртка» композиторів-авангардистів В. Годзяцький розповідав: «Ми шукали тоді фізиків — тільки вони нас і розуміли» [1]. Технічна інтелігенція здебільшого складала коло авторів та слухачів-глядачів нового мистецтва, зокрема й «кольорової музики». І хоча саме в Україні НДІ, які розробляли світло-музичну проблематику, фактично не було, інтерес до неї, виникнення в Україні її окремих творчих осередків та міжфакхові комунікації свідчать про особливі способи існування експериментальної творчості в офіційному просторі.

Одним із найпомітніших майстрів кольоромузики, якому вдалося втілити свої напрацювання в життя, був харківський інженер Юрій Правдюк (1924–2002). Закоханий у музику, будівельник за освітою, він захопився ідеєю кольоромузики на початку 1960-х під впливом перших статей на цю тему (зокрема, брошури К. Леонтьєва) та вніс у її розробку самостійні винаходи. Серед іншого, йому належить ідея «кольорового форморуху» та конструювання «Пристрою для отримання музичних світло-кольорових композицій», запатентованого у 1990-му. Ідея Ю. Правдюка полягала у підсиленні вражень від класичної музики через рухомі кольорові форми, які демонстрували на екрані. З 1960-х навколо нього (перші концерти відбувалися у нього вдома) згуртувалася «Студія світложивопису», а протягом 1969–1989 років у літньому павільйоні Центрального парку культури та відпочинку ім. М. Горького у Харкові було відкрито «Зал світложивопису», де відбувалися світломузичні концерти.

Пристрій для відтворення рухливих кольорових зображень Ю. Правдюка був системою паперових циліндрів із вирізами та отворами різної вільної форми, що оберталися з різною швидкістю, світлофільтрів та трафаретів, котрі транслювали на екран з пульта виводяця та з одного чи кількох проєкторів. Як писав один із глядачів, В. Польовий: «Візуальні композиції Ю. Правдюка розгортаються паралельно звучанню музики <...> даючи, так би мовити “об’ємний” художній заіпок дійсності», а художній ефект досягався «значною мірою завдяки винахідливості Ю. Правдюка у знаходженні все нових візуальних форм і способів їх комбінування», що «ґрунтується на перетворенні конкретних предметних форм. У цьому випадку на екрані з’являється віддалений зв’язок з предметним світом: вони існують як натяк на предметність, яка, проте, не переходить у предметну реальність» [15, с. 151, с. 153]. Аналізуючи музичний твір Ю. Правдюка намагався відтворити його побудову (різноманіття ритмів, елементи музики — стакато, легато, фермато та ін.) через безпредметні кольоросвітлові композиції, чий

форморух був співзвучним із музикою. Отже, кольоро-во-музичний твір був авторським асоціативно-візуальним прочитанням музики, що базувалося на технічних можливостях пристрою та естетичному відчуттю виконавця. А хоча кожна п'єса поєднувала імпровізаційність із продуманим планом, як згадують сучасники, «якісного способу фіксувати партитуру при грі світложивописної композиції не було (були спроби, більш чи менш вдачі). Відеозаписів — теж. Усі композиції потрібно було вчити в присутності автора і покладатися на власну пам'ять» [17]. Попри це «у найкращих своїх зразках робота Ю. Правдюка досягла високого рівня досконалості і сприймається як справжнє мистецтво. Його творчий метод <...> являє собою важливе художнє відкриття...», доводячи, що «світло у світломузиці — не супровід, не ілюстрація або дублювання музики, а рівноправний з музикою художній компонент, який повинен мати якості розвинутої образної системи» [15, с. 155, с. 152].

Однак, хоча «Зал світложивопису» відкрили у Харкові офіційно, його облаштування залишалося цілком «кустарним». Це був дерев'яний павільйон у віддаленому кутку міського парку відпочинку, без опалення, водогону та каналізації, а тому працював лише у весняно-літній сезон. Доходів він не приносив. «Штат Зали був невеликий. Окрім Правдюка, який був водночас автором і виконавцем світложивописних композицій, на концертах працював технік-звукооператор. Музична частина концертної програми перший час реалізовувалася за допомогою програвання грамплатівок. Потім з'явилися магнітофони. Першим звукооператором Зали став Володимир Грабенко, талановитий інженер, який допоміг Правдюку вдосконалити проекційну установку для світложивопису та звуковідтворювальну апаратуру (підсилювач і звукові колонки). Якість звуку в Залі світложивопису завжди була прекрасною» [17]. Свої світложивописні концерти час від часу Ю. Правдюк давав також в інших містах України.

У 1963 році свої роботи в царині конструювання кольоромузичних установок розпочав інженер Сергій Зорін, який вчився у Харкові та вважав себе учнем Ю. Правдюка. Йому належить конструкція «першого портативного інструмента світлохудожника», який дозволяв виконувати світлодинамічні композиції до обраної музики або імпровізувати на музичні теми. Як, і Ю. Правдюк, С. Зорін музики не писав та не грав на музичних інструментах, у своїх композиціях використовуючи вже відомі чи написані сучасними композиторами твори у записах. Поступово удосконалюючи свій пристрій через систему проекційних установок, С. Зорін прийшов до ідеї «Оптичного театру», що поєднав зображення, музику та рух [17]. Отже, обидва винахідники розглядали проблему світлокольоромузичного синтезу перш за все як інженерну, де найважливішим було створити пристрій (інструмент) для відтворення

руху кольорів у просторі. Взаємодія ж із музикою відбувалася тут інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів.

У 1967 році в Одесі було засновано «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса», який зафіксував появу в Україні ще одного «центру кольоромузики». Клуб був громадським об'єднанням, виник самостійно, без підтримки держави, однак проіснував понад десятиліття. Його ініціатором і першим головою став інженер В. Ніколаєвський, який переїхав в Україну з Литви. Потім Клуб очолював художник Олег Соколов (1919–1990) — співробітник Музею західного та східного мистецтва, де й стали відбуватися його акції. Клуб об'єднував широке коло любителів мистецтва — музикантів, літераторів, філософів, інженерів, науковців, яких цікавила багатовимірність творчості, різноманіття образного бачення та художнього сприйняття. Постать М. К. Чюрльоніса, художника та музиканта, з'явилася тут не випадково, вона не лише повертала в культурне життя радянської країни різноспрямованість вітчизняного мистецтва початку ХХ століття, а й виступала символом синтетичності творчості, де не було меж між окремими її видами, де відкривалися простори для експериментів та новацій. Клуб залучив широке коло прихильників із різних міст СРСР, до його складу входили поет Е. Межелайтіс, художники С. Краскаусас та М. Греку, актор А. Енгібаров та ін. У 1972 році Клуб нараховував близько 1000 членів, мав п'ять секцій (музика, поезія, філософія мистецтва, експериментальна творчість), організовував виставки, лекції та зустрічі на теми «Світло і музика», «Достоевський та живопис», «Маяковський та Пікассо», «Врубель та Блок»; підтримував творчі зв'язки з Литвою — батьківщиною М. Чюрльоніса, та Йокагамою — містом-побратимом Одеси. Як згадував одеський журналіст та письменник М. Голубовський, у середині 1970-х в Одесу приїздив славетний Лев Термен — фізик та винахідник, автор унікального електромузичного інструменту терменвокс. В Одесі він провів кілька зустрічей та мав виступи, один із них — у клубі в Музеї західного та східного мистецтва. Від нього одесити вперше дізналися про свого співвітчизника — Володимира Баранова-Россіне, живописця та автора кольоромузичного інструмента оптофон [17].

Яскравою постаттю у клубі був його голова — художник-графік О. Соколов, у творчості якого велике місце займала тема пошуку візуальних еквівалентів музичних та зображальних мотивів [20]. У 1963 році, коли Б. Галєєв за програмою КБ «Прометей» вишукував по СРСР людей, наділених даром синестезії, до них потрапив і О. Соколов, надалі його ім'я згадано у статтях та наукових розвідках дослідника. Сам же художник музики не писав та на музичних інструментах не грав. Однак із кінця 1950-х серед його творів почали з'являтися своєрідні «візуальні

ілюстрації», а точніше — композиції «за мотивами» музики Скрябіна, Рахманінова, Брамса, Вівальді, Шуберта, Чайковського, Шумана, Сібеліуса, Вагнера... Переважно вони були нефігуративні кольорові, де асоціативно та вільно відтворювалося авторське бачення музичних гармоній та їхнього образно-емоційного звучання. На відміну від інших учасників світломузичного руху, О. Соколов не досліджував цієї форми синтезу, не конструював шляхів його втілення у мистецьких акціях. Своє бачення теми він розкривав у графіці, де слідом за Чюрльонісом, яким широко захоплювався, вважав більш доцільним вживати термін не «синтез мистецтв», а їхнє «взаємопроникнення» та «взаємозамінність», зосереджуючись на формально-образних завданнях малярства: «З психології сприймання відомо, що доцентровість ніби символізує зосередження в одній точці, відцентровість — навпаки: розліт почуттів. Такою є азбука ритму <...>. І кольорові у живопису приписуються властивості відцентровості (синя частина спектру) або доцентровості (жовто-червоні тони). Крім того, червоний колір — це колір, який народжує відчуття руху, а синій — заспокійливий, який асоціюється зі згасанням. У дослідях з барвомузики та барвопоезії використовуються ці спостереження психологів» [21].

Активну участь у діяльності Клубу брала й мистецтвознавиця, співробітниця Одеського музею західного та східного мистецтва, дружина О. Соколова Олена Шелестова (1936–2020), яка виступала на конференціях із доповідями, друкувала статті про клуб, творчість О. Соколова та взаємодію мистецтв у періодиці, акцентуючи увагу на взаємодіях фізіологічних, психологічних та образно-естетичних складових художньої творчості.

У 1969 році в місті відбулася велика наукова конференція «Світло і музика», яка супроводжувалася концертами, де, зокрема, в Одеській філармонії вперше в Україні було виконано поеми М. Чюрльоніса «Ліс» та «Море». Конференцію відвідали Б. Галєєв та В. Лансбергіс — тоді музикознавець, дослідник творчості М. Чюрльоніса, а пізніше — голова Верховної ради Литви [14]. У грудні 1972 року Клуб провів конференцію «Мистецтво і науково-технічна революція (Проблеми синтезу світла, музики, живопису і архітектури)», в якій взяли участь Ю. Правдюк (Харків), В. Ніколаєвський (Одеса), Л. Нусберг (Москва), Л. Шкап (Одеса), у програмі згадувався й Ф. Юр'єв та ін. Під час конференції глядачам представили виставку кольоромузичних установок.

Інформацію про конференції в Одесі надають сьогодні публікації та архів В. Польового. Найбільш потужною та численною була перша з них, 1969 року, в якій взяли участь приблизно 50 гостей. На ній Ю. Правдюк продемонстрував свої кольоромузичні композиції, де «джерелом формування зорових образів на екрані

є не структура музичної тканини сама по собі, а прагнення виконавця заглибитися в емоційно-психологічну сутність музичної ідеї, на основі чого і виникає гармонійна співзвучність музики та кольору. Суміщення зображення з музикою, яка подається в механічному запису (репертуар складається з творів класичної та сучасної музики), створює художню єдність і в більшості випадків викликає надзвичайно благодотворне, хоч і дуже своєрідне враження. Подібна інтерпретація музичних творів сприймається багатьма відвідувачами кольоромузичних концертів як факт справжнього мистецтва» [14, с. 37]. Свою концертну програму представив тут і С. Зорін: на сконструйованій ним невеликій портативній установці музика йшла у запису, «він здійснив достатній контроль над рухом узагальнених кольорових форм та інтенсивністю освітлення, досягаючи ефекту злиття музичного і світлового образів в єдиний світлозвукотвірний» [14, с. 37].

Серед учасників конференції були й представники московської групи «Движение», що продемонстрували тут свої творчі експерименти. З доповідями виступили О. Григор'єв, Ф. Інфанте, Л. Нусберг. Л. Нусберг виклав свою футурологічно-естетичну концепцію кіберромантизму — модель «кібернізованого художньо-ігрового середовища», де поєднувалося широке коло віртуальних ситуацій для інтелектуальних та абсурдистських подорожей. Крім цього, він познайомив учасників конференції з кінетичною моделлю святкового світлокольоромузичного оформлення Кремля та Червоної площі, розробленого групою «Движение» у 1969 році. Великий інтерес викликав і кінетичний об'єкт «Око — погляд в інший світ», створений групою для виставки-презентації «50 років Радянському цирку» [6].

У своїй творчості художники групи «Движение» зверталися до ідей радянського конструктивізму 1920-х та кінетизму 1960-х, залучаючи до сучасного художнього простору образно-художні напрацювання авангарду та поєднуючи їх із новітніми технологічно-мистецькими можливостями. Ідеї кольоромузичного синтезу були складовою їхньої творчої програми, входили у загальну концепцію нового кінетичного мистецтва, акцентуючи в ньому саме візуальний аспект.

Зі своєю доповіддю «Светломюзикант-конструктор, композитор, виконавець» виступив на конференції і В. Польовий. Автор ставив питання про репертуар світломузичних концертів: до якої саме музики — класичної чи сучасної — має звертатися світловиконавець? Принаймні у творах сучасних київських композиторів — «Спектрах» В. Сільвестрова, «Фресках» Л. Грабовського, «Софії Київській» В. Годзяцького доповідач вбачав очевидні елементи та передумови кольорової інтерпретації. Проте, на його думку, самого «мистецтва кольору» на той час ще не було, відбувалося його становлення, воно було радше мрією, яка ще мала здійснитися [23, с. 465, с. 504].

На жаль, надалі, після цих двох конференцій до цієї проблематики одеський клуб або більше не звертався, або не мав змоги здійснити щось подібне. У 1973 році в Одесі було засновано студію кольоромузики, чиє обладнання базувалося на основі технічних креслень Ю. Правдюка, однак згадок про її діяльність не залишилося.

У різних версіях проявила себе тоді тема кольоромузики й у Києві. У 1967 році на кіностудії ім. О. Довженка режисер М. Карюков зняв фільм «Музика и цвет», в якому фрагменти музики до опери Ж. Бізе «Кармен» візуалізувалися через створений на студії кольороваріатор, де зафіксовані на кіноплівку спалахи світла переносилися на екран, доповнюючи та підкреслюючи динамічний характер музичного твору. Однак, як надалі використовували цей кольороваріатор та чи використовували взагалі — невідомо.

Із кінця 1960-х активно працював у царині кольоромузики й сам київський композитор Валерій Польовий (1927–1982). Він не лише писав про «музику кольору», популяризував та досліджував її, а й створював власні кольоромузичні п'єси.

Як композитор і музикант В. Польовий у «музиці кольору» акцентував саме музичну її складову, аналізуючи музичні твори відомих авторів, художня виразність яких, на його думку, несла у собі «зображальний потенціал», де, як писав він у своїх нотатках, «кольоромузика має широке обґрунтування у творчій практиці композиторів різних напрямків та епох» [22, с. 29]. Серед них, зокрема, він називає «Пасторальну симфонію» Бетховена та «Фантастичну симфонію» Берліоза, музику Вагнера, Римського-Корсакова, Мусоргського, Стравинського, Дебюссі, Равеля. Присутність цього компонента, на думку автора, виокремлює особливу «область музичної творчості, де світлоколовий задум може входити у твір мистецтва на рівноправних засадах зі звуковим, сприяючи розкриттю загального художнього задуму як одна з його суттєвих складових» [22, с. 74].

Працюючи над проблематикою кольорової музики, В. Польовий у 1969 році розробив свій кольороряд із 16 кольорів, побудований за світлотою та насиченістю, який, на його думку, можна було б використати у конструкціях кольоромузичних інструментів, де, для повноцінного співвідношення з музикою, важливим є «багатство кольорів та вільна керованість по трьох якостях кольору: кольоровому тону, світлоті, насиченості» [22, с. 34]. Однак описуючи свій кольороряд, композитор обмежився лише переліком назв барв, без їхньої конкретної візуалізації — «граничний червоний, червоний, червоно-помаранчевий, помаранчевий, жовто-помаранчевий, жовто-зелений, зелено-жовтий» та ін., залишаючи, таким чином, самий вибір барв за кольоромузикантом та відкриваючи широкий діапазон інтерпретації, адже назви кольорів самі по собі є досить нечіткими.

Організація ж кольорів, як писав автор, має починатися з їхнього співставлення у часі або у просторі, з їхнього послідовного або одночасного поєднання, унаслідок чого постає кольорова гармонія. Сама ж кольоромузика як мистецтво просторово-часове ґрунтується, на його думку, на русі кольору у просторі, а не на змінах самого кольору [22, с. 34, с. 36, с. 37]. Визнаючи за кольоромузикою статус особливого мистецтва та наголошуючи на тому, що вона може розвиватися у різних напрямках, В. Польовий дійшов висновку, що «в світломузиці не слід шукати поглиблення суто музичного враження, а необхідно всю увагу спрямовувати на сприйняття нової художньої якості» [15, с. 155], а «найбільш плідні пошуки кольоромузичного синтезу лежить на шляху ствердження принципу естетичної відповідності музики та зображення, коли кольорокомпозитор виходить не з жорсткого однозначного зв'язку між окремими елементами музичної виразності і тими чи іншими кольорами, а із зв'язку більш високого порядку — між емоційним строєм музичного твору та складною структурою зорового образу» [16, с. 23].

Та В. Польовий не обмежувався лише теоретичними роздумами про нове мистецтво, а намагався знайти йому застосування в художніх практиках. Як писав він: «Кольоромузика з найдавніших часів визрівала в надрах багатьох мистецтв, йдучи пліч-о-пліч з музикою, театром, поезією, танцем, живописом, народним звичаєм, революційним святом, народно-декоративною творчістю, а в наш час — також з кіно та телебаченням» [22, с. 73]. Для кіно він написав «24 кольоромузичних кінопредлюді в кіносценаріях», це були «сюжети з реальної дійсності, за своєю природою придатні до кольоромузичного розкриття реального». Вже самі їхні назви є досить красномовними — «Рух», у якому діють молоді дівчата у білих спортивних костюмах, «Рожева чайка», що летить у небі, «Небесна прилюдія», де музика має поєднуватися з рухом хмар у небі, «Берези», де гілки дерев тремтять від вітру, «Перші кроки» — про малюка, який вчиться ходити у парку та ін. [22, с. 87–103]. Показово, що всі вони були майже «безсюжетними» та позаідеологічними, в них автор акцентував насамперед красу природних сил, гармонію буття, як, зокрема, у першому з них, що називався «Поема вогню»: «Чути удари молота по ковадлі... Язики полум'я... вони з'являються звідусіль... Раптовий спалах припиняє чарівну гру вогнів... Закінчується поема грою світлих вогнів і їхнього тріумфального звучання» [22, с. 89–90]. Але здійснити свій задум композитору не вдалося.

Однак напевно чи не найбільш оригінальною, теоретично обґрунтованою та різноманітною була у цій царині творчість київського архітектора, художника, поета, музиканта, скрипкового майстра Флоріана Юр'єва (1929–2021). У колі різноспрямованих пошуків часу його діяльність відзначалася програмною міждисциплінарністю, теоретичністю, самостійністю та системністю,

поєднанням теоретичних розробок із художньою практикою. Більш того — його концепція «музики світла» була й найрадикальнішою, адже утверджувала у самій кольоромузиці найбільш своєрідну її модель: «музику тиші», кольорів, що поєднані за принципом музичних гармоній, утворюють самостійну «візуальну п'єсу», для якої не потрібно музичне, звукове супроводження, яка «звучить» самодостатністю кольорів, наповнених виразною емоційно-змістовою образністю. Як яскраво розповідав він пізніше: «Вся моя кольорова музика — без звуку! Цим вона й відрізняється від попередніх спроб. До мене всі такі дослідження буди засновані на паралельному співставленні світлокольору зі звуковим твором. Тобто виходило, що колір наче паразитує на звуці, коли ним «блимають» під музику. Але я впевнений, що музика кольору — це абсолютно окремий, самостійний вид мистецтва. Він також може розвиватися по своїх законах, які подібні до музичних. Адже сприйняття кольору та звуку — за своєю природою абсолютно різні процеси, хоча і викликають споріднені емоційні хвилювання у душі і несуть схожий енергетичний заряд. Бачення кольору — сприйняття мозку. А звук сприймається іншим нервовим центром. Ось, наприклад, скільки звуків може розрізнити людина в одному звукоряді? До двадцяти чотирьох. А кольорів вона здатна сприйняти сто вісімдесят! “Живопис — це музика для очей”, — так сказав Довженко. Тобто він сформулював те, чим я займаюся. Але, аби зрозуміти, що таке музика для очей, її потрібно зробити справжнім, повноцінним мистецтвом. Її потрібно писати, слухати, виконувати, знаходити зв'язок зі слухачем...» [5]. Така позиція, як і самостійність творчого мислення, викликала широкий інтерес, вводячи концепцію Ф. Юр'єва у коло активних дискусій.

Свою теорію «музики світла» Ф. Юр'єв послідовно почав розробляти з 1950-х років. Програмною стала його стаття «Музика кольору», надрукована у № 1 журналу «Наука та життя» за 1962 рік, що підсумувала цей перший етап його пошуків. У статті автор оприлюднив свою оригінальну ідею — «музики кольору» як нового виду мистецтва. Ґрунтуючись на принципах музичних гармоній, вона розгортається самостійно, без звукового супроводу, виявляючи образно-емоційні та змістові можливості «барви в русі та просторі». Надалі його теоретичні засади нового мистецтва, опис та презентація винаходів та пропозицій протягом 1960-х років надруковують у газетах та журналах. Згодом, працюючи як архітектор над спорудою Інституту науково-технічної та економічної інформації у Києві (1965–1972), він спроектував у його актовій залі інноваційний за формальним та технологічним рішенням унікальний акустичний зал, де мріяв проводити концерти «музики звуків» та «музики світла». Проект світлотеатру з детальним планом Ф. Юр'єв опублікував у 1966 році в журналі «Ранок» [26]. Автор наголошував на необхідності спеціального

залу для нового виду мистецтва «з цілком новою функцією і новим світлотехнічним устаткуванням і обладнанням». Ескізний проєкт — кругле у плані приміщення на 500 місць, де мав розміститися «світлоорган», на якому «можна виконувати світломузичні твори, автоматизовані відтворюватимуть світломузичні записи, фонове підсвічування всього залу, зв'язане з сольним і автоматичним пультом тощо» [26, с. 10]. Це звучало як фантастика. Проте митець був упевнений, що його проєкт здійснений. Для реалізації своєї мрії Ф. Юр'єв спроектував спеціальний великоформатний екран, на якому через проєктор мали демонструвати фільми та кольоромузичні твори, які «віддзеркалювалися» на світлових панелях стін. Усе разом мало утворити «кольоровий перформанс», який би викликав у глядачів музичні асоціації [2]. Однак спроектований ним зал мав також і унікальні акустичні можливості: сферична стеля, вкрита найтоншим шаром штукатурки, була збудована таким чином, що з усіх 500 місць звук сприймався однаково добре. Дійсно, акустика у залі була прекрасною, відзначалася гармонійною рівномірністю звуку без втрат будь-яких тембральних властивостей по всій його площині, із рівномірною амплітудою та тембром розподіляючись на кожне глядацьке місце. Проте виконати свої світло-музичні концерти у цьому залі митцю не судилося. Проєкт світломузичного театру залишився на папері. Концерт Юр'єва відбувся тут лише у 2005 році, це був унікальний захід, де музику Юр'єва-композитора виконували на струнних інструментах Юр'єва — скрипкового майстра. Як згадував учасник концерту скрипаль Анатолій Баженов: «Те, що пролунало тоді, приголомшило нас... Концертний зал він створив як скрипку, смичкові інструменти — як концертний зал...» [27, с. 227].

У 1960-х Ф. Юр'єв працював над створенням світлооркестру, на інструментах якого можна було б виконувати його оригінальні світломузичні твори. Серед них були світлоорган, «кольоровіолончелі», «кольорові труби», «кольорофлейти» та системи «кольорові проміюючих інструментів». Реалізувати йому вдалося лише два з них — поліколір «Акорд» та «моноколір “Гварнері”», за допомогою яких він здійснив свої світлокольорові концерти. Згадки про них залишилися у газетних статтях.

Так, 25 грудня 1965 року в залі київського видавництва «Техніка» відбувся перший публічний концерт музики кольору Флоріана Юр'єва. Про цей надзвичайний концерт, де присутні не слухали музику, а бачили її, написав журналіст Я. Богорад: «Затамувавши подих, у повній тиші глядачі дивилися, як Флоріан Юр'єв виконував свої твори на спеціальних інструментах, що відтворювали не звуки, а певні сполучення кольорів. Усі любителі мистецтва побачили наочно цю гру кольорів, відчули, що таке гама, ритм. І той, хто був на концерті, переконався, що симфонію можна бачити. Колір справді

співав у тихому залі. Його спів раз у раз переривався оплесками. <...> Це перша спроба розв'язання такої цікавої проблеми. І вона показала, що ми стоїмо на порозі нового виду мистецтва» [3]. На концерті ж глядачі побачили й дві авторські кольоромузичні кінострічки — поему «XX століття», де були відтворені ізолітературні вау-ріації віршів «Лівий марш» В. Маяковського, «Вітраж» Ліни Костенко, «Роботи» Ф. Юр'єва та кольорову симфонію «Жар-птиця». Вони не збереглися. Існують лише два кадри цього концерту: Ф. Юр'єв за полікольором біля екрану з безпредметною кольоровою композицією та кадр з «Жар-птиці», де зображена символічна жіноча фігура в русі серед розфарбованих за спектральним принципом різнокольорових «хвиль», що розходяться від неї.

Враження від цього концерту були досить сильними, не випадково йому було присвячено кілька публікацій, що відтворюють його атмосферу та деталі кольоромузичних творів та інструментів. «Три чудернацькі, надзвичайні екрани (з-поміж них один — круглий, матовий, скляний!); невелике “піаніно”, де проти кожного клавіша яскравіє смуга певного кольору; незнайомі інструменти; кабелі, що тягнуться до... екранів; кіноапаратура... Люди прийшли, щоб стати свідками незвичайної події: вперше в Радянському Союзі має відбутись публічний концерт музики світла. Не буде звуку, а лише — гра кольорів на екранах. <...> Людей чимало. Кімната невелика. І не дивно: ще немає театрів, спеціальних приміщень для подібних концертів, ще не виготовлено просторих екранів, концерт виконуватиметься за допомогою інструментів, які сконструйовані самим винахідником. <...> Флоріан Юр'єв викладає обґрунтовану, докладну теорію світломузики. Він говорить про музику світла як самостійний вид образотворчого мистецтва. Зупиняється на проблемах музики кольорів, світловиконання, нових зодинамічних (зображувально-динамічних) видах образотворчого мистецтва. <...> гасне світло. На одному екрані займаються, палахкотять, біжать дивовижні — то “гарячі”, то “холодні”, то ніжно-весняні, то фантастично бурхливі гами кольорів. Хвилюючі світлоритми. Чарівні видіння, Казкові тони, що їх рідко хто може побачити. Флоріан Юр'єв та його колега виконують інструментальний дует. Другий — сферичний екран, який створює рефрен, підсилює головний мотив твору — кольорову легенду чи баладу, в якій так гостро відчутне торжество прекрасного. Дивно, але при спогляданні світлофантазії зовсім не відчуваєш відсутності звуку... Кожен відчув, що новий вид мистецтва має розширити нові естетичні обрії людини, збагатити нашу культуру й пізнання...» [13, с. 12]. «Під час гри композитор чергував кольорові “пасажі” з акордами, акорди — з плавними “мелодичними” змінами кольорів і, таким чином, створював кольоромузичні картини. Вони називалися “Марш”, “Ноктюрн”, “Елегія”, “Танець”. Також у цілковитій тиші був виконаний концерт для двох світло

інструментів, де моноколір “Гварнері” давав швидку зміну кольорів, а поліколір “Акорд” — складні кольорові акорди» [25, с. 40].

У 1966 році «незвичайний концерт» Ф. Юр'єва згадано у двох статтях М. Лесюва у польській пресі [8; 9].

У 1968 році в Києві відбувся ще один світлоконцерт Ф. Юр'єва [24]. На ньому виконано твори «XX століття», щойно завершений — «Марс» та фільм «Жар-птиця», що мав не лише мистецький, а й дидактичний зміст. Фільм мав три частини: перша — «Дитинство» була присвячена витокам («дитинству») музики кольору, складалася з ритмічно поєднаних фрагментів народних орнаментів, зображення сонця та природи. Друга — «Юність» демонструвала поєднання танцю та кольорових картин природи, рухи танцівниці ніби продовжувалися у русі дерев та листя, зміни її емоційного стану підсилювалися пейзажними картинками. У третій частині диригент «диригував» динамікою народних орнаментів та нефігуративними кольоровими масами, створюючи композицію кольоромузичного твору. Отже, світло-музика реалізувалася тут у поєднанні фігуративних, предметних та безпредметних елементів, спрямованих на створення кольорово-динамічних композицій. Більше світлоконцертів у Києві не відбулося.

Узагальненням теоретичних розробок Ф. Юр'єва стала його книга «Музика світла» (рос. мовою), що вийшла друком у 1971 році. В ній автор не лише підсумовував свою концепцію, а й зібрав свої попередні публікації на цю тему, надав зображення світломузичного оркестру, представив розроблений ним принцип запису світломузичних творів на основі кольоротональностей та кольороакордів та один із них — кольоромузичну п'єсу «Сальєрі та Моцарт» [25, с. 87–88]. Художник та музикант, композитор, він глибоко розумів саму природу музичного та візуального твору, акцентуючи увагу на необхідності розробки для світломузики не лише «музичного кольору», а й «музичного тону», його пластики та динаміки. У трактовці автора сам термін «світло» є синтезуючим — «синонім всього видимого нами світу. <...> Музика світла — це така метаморфоза образотворчого мистецтва, при якій зображальне мистецтво перетворюється на виражальне» [25, с. 45]. А тому «...музика світла не обмежується одним чистим кольором. Як в статичних живопису, графіці і архітектурі колір невіддільний від пласкої і просторової форми, так і у музиці світла колір може бути пов'язаний з тою чи іншою динамічною формою, що розвивається. Форми ці і за матеріалом і за принципами впливу багатоманітні. У кожному окремому випадку це може бути скульптурна форма світловипромінюючого пристрою, кіноекран, лінійні та тональні композиції світломузичного дійства, яка відбувається на екрані...» [25, с. 47]. Таким чином: «Музика світла — мистецтво зорове, часове, виражальне. Художній образ дійсності в музиці світла створюється не шляхом зображення дійсності у її зоровій

конкретності, а шляхом вираження цієї дійсності в емоційно виразній формі <...>. Матеріалом для створення образу музики світла та гармонійного розвитку його в часі служать тільки видимі форми дійсності (на відміну від звукової музики, де використовуються форми, які можна почути)» [25, с. 50]. А це означає, що «музика світла», попри її синтезуючу природу, постає частиною візуального мистецтва, яке через неї розширює свої межі, залучає до свого простору нові компоненти. Показово, що у книзі автор звертається до ідей та текстів В. Кандинського та Шонберга, аналізує композиційно-кольорову структуру іконопису, тобто до того мистецтва, яке аж ніяк не входило до «офіційних джерел» творчості радянського часу. Художник намагався будувати свої концепції на основі широкого досвіду культури. Та автор не обмежувався лише світломузикою, а й говорив про інші «нові мистецтва» — зображальну драму, створену засобами кольорової сценографії та костюмів персонажів, а також про «зображальну літературу», де кольором відтворюються образні особливості літературного тексту.

Наприкінці 1960-х — на початку 1970-х Ф. Юр'єв створив у Києві групу «Світло», діяльність якої мала розгортатися у царині музично-кольорового синтезу. До складу групи, окрім нього самого, входили В. Стерлігов, В. Польовий та скульптор Б. Довгань. У своїй книзі Я. Пруденко згадує про чи не єдиний відомий їхній захід: проведення 29 червня 1975 року під час третьої конференції «Світло і музика» у Казані «Концерту для кольору і пластичних форм» (1970, 10 хв, 16 мм, автор — Ф. Юр'єв) групи «Світло» (Ф. Юр'єв, Н. Єрмак, Б. Довгань) [17]. Та це потребує уточнень, принаймні В. Стерлігов впевнений, що Юр'єв до Казані не їздив [11]. Сам же Ф. Юр'єв розповідав про зроблену Б. Довганем у 1960-х гіпсову форму, на яку вони «проектували різні кольори під різним кутом. Було дуже цікаво: залежно від того, звідки йшло світло, ці форми по-різному грали. Але зняти цей експеримент ми не встигли... Саму скульптуру він створював як музичний твір, і він був правий» [17]. Так чи інакше, «історія групи "Світло" залишається невідомою, помітно проявити себе у мистецькому житті їй не вдалося».

У 1969 році В. Польовий ініціював проведення у Києві конференції з синтезу музики та кольору. Зголосилися виступити кілька доповідачів, але в день її проведення, 27 квітня, з них прийшли лише двоє — сам В. Польовий та Ф. Юр'єв. Серед гостей (близько 30 осіб), були присутні композитори Л. Грабовський, Андреева, музикант Задергоцький, художник Г. Голованов [23, с. 323–324]. Однак ця зустріч стала етапною: на ній Ф. Юр'єв проголосив свою версію розшифровки славетної партії «Лусе» — світла з музичної поеми О. Скребіна «Прометей». На відміну від попередніх прочитань, що будувалися на відповідності музичних звуків окремим кольорам, свою версію митець

розгортав за принципом тональних відповідностей. На його думку, музично-кольорова система О. Скребіна є близькою до звукової температури Й. С. Баха, тобто має узагальнювальний, структурний характер, а у самій поемі партія світла найтісніше пов'язана зі всією композицією твору, не є самостійною, а виступає продовженням та розвитком загального задуму [25]. Преса відгукнулася на цю зустріч двома публікаціями [4], в одній з яких було висловлено пропозицію виконати поему О. Скребіна у Києві [7]. Та пропозицію не підтримали. Тоді ж, у 1969-му, В. Польовий подавав до ЦК Компартії України лист «Про можливість виконання до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна світлосимфонічної поеми О. Скребіна "Прометей" з використанням партії світла» в Одеській філармонії, де автор зокрема писав про новий напрям мистецтва — світлокольоромузику, що «диктується новими формами почувань, властивими сучасній людині, світловідчуття якої формується в оточенні складних просторових форм, рухливих об'єктів, багатоманітних слухо-зорових впливів», а «з появою сучасних наукових даних про психофізіологію зору та слуху, нових кінопроекційних та світлотехнічних засобів, з розвитком електроніки, кібернетики, теорії інформації, створюється можливість доведення ідей світломузичного синтезу до стадії його візуально-слухового втілення» [23, с. 108, с. 110]. Відгуку він не отримав...

Розробки київських митців у царині «музики світла та кольору» викликали, поза тим, інтерес серед інших вітчизняних фахівців. Не випадково Б. Галєєв двічі відвідав Київ — у 1968 році, коли відбулося його знайомство з Ф. Юр'євим, що переросло у тривалу творчу дискусію. Тоді Галєєв виступив на кіностудії ім. О. Довженка з розгорнутою доповіддю про свої розробки у царині кольоромузики, показав відеоматеріали та фільм «Прометей». Та у 1976-му, коли його лекція відбулася у Будинку кіно. Вона супроводжувалася показом слайдів, що відображали історію становлення нового мистецтва, розповідали про експерименти, які ведуться у цій галузі в СРСР та за кордоном. Глядачі ознайомилися з унікальними зарубіжними фільмами так званої «оптичної музики», яка становила один з напрямів кінематографу 1920–1930-х років — «Мерехтіння в порожнечі» та «Барвіста фантазія» Мак-Ларена і «Рапсодія» Фішингера. Найголовнішими у програмі були два кольорових кінофільми самих казанців: фільм «Вічний рух» із музикою «Електронної поеми» Вареза та перший у країні прокатний світломузичний фільм «Маленький триптих» на музику однойменного твору Г. Свиридова.

Тут, у Києві, продовжилася дискусія між Б. Галєєвим та Ф. Юр'євим, яка тривала протягом десятиліть. Головні пункти полеміки розгорталися навколо висунутої Юр'євим системи колоритів, організованих за принципом музичних акордів у звукоряді та квинтовому колі тональностей. Юр'єв вважав, що кожна кольорова

«гама» має власний колорит, створює самостійну кольорову тональність. Галеев висловлював сумніви, чи будуть всі «12 колоритів» відрізнятися один від одного. Проте докази Юр'єва були цілком наочними: він продемонстрував таблицю з трьома варіантами розташування кольорів за принципом хроматичної мажорної гами, кольорове коло з двома поєднаними між собою дисками, де один — нерухомий, другий — обертався навколо центру. Це коло призначалося для визначення колоритів на основі обчислення кольорів, які взаємно нейтралізують одне одного. Таким чином з'являлася можливість візуалізації кольорових «мелодій» та «кольорових "тризвучтів"». Свої розрахунки Юр'єв підтвердив за допомогою надзвичайно простих, але, як виявилось, доказових засобів: вертушки з палочок, на які були нанесені всі 12 наборів по 7 кольорів у кожному («палички Юр'єва»), що при обертанні виявили різноманіття кольорових побудов. Так підтвердилося легендарне парі, яке уклали обидва дослідники ще при першій своїй зустрічі про те, чи можливо довести різноманіття музичних колоритів. Юр'єву це вдалося, і «Галеев з'їв свою шляпу» («шляпа» була у формі цукерки). Попри досить жорсткі дискусії обоє опонентів не тільки ставилися один до одного з надзвичайною повагою, а й були зацікавлені у подальших обговореннях та співпраці» [23, с. 101–107].

На жаль, у середині 1970-х «тема кольоросвітломузики» у творчості Ф. Юр'єва та й у Києві загалом припинилася. Причиною стали не так заборони влади, як байдужість та нерозуміння творчого середовища та відсутність будь-якої підтримки, без якої подальші розробки та здійснення світломузичних акцій були неможливі. У своїх нотатках В. Польовий записує: «Потрібні ще й особливі умови, в яких має існувати художник, творець кольоромузичних творів. Між тим, сьогодні ще приходится констатувати наявність

громадського скепсису по відношенню до кольоромузики. Художник або композитор, звернувшись до цієї царини творчості, ставить на карту професійну репутацію, яку ризикує втратити у своєму професійному колі. Несприйняття ідеї кольоромузики у професійному колі представників різних мистецтв може продовжуватися довго, і це викликає необхідність формування кольоромузичної спільноти, у якій би художник-кольоромузикант міг би знаходити опору» [23, с. 460]. Опори вони не знайшли. Тема «музики кольору — музики світла» у Києві закінчилася... Та й загалом після бурхливого інтересу до кольоросвітломузики у 1960-х — початку 1970-х років надалі розробки у цій царині втратили експериментально-дослідницький характер, перейшли у простір розважальної масової культури.

Висновки. Царина «музики кольору — музики світла» окреслила в українському мистецтві 1960-х років особливий креативний простір, де поєдналися на міждисциплінарному рівні не лише окремі мистецтва — музика та образотворчість, а й інші практики — конструювання, інженерні розробки та теорія мистецтва. Українські митці висунули оригінальні версії взаємодії мистецтв (звуку та зображення) та появу нового виду синтетичного мистецтва — «музики кольору — музики світла», що вносила нові виміри не лише у консервативну систему радянської естетики та теорії мистецтва, а й у художню культуру загалом. Це мистецтво не лише пропонувало нову образну мову, а й діяло поза ідеологічними межами, утверджуючи свободу творчості та самовираження митця. Існування «музики кольору — музики світла» в українському мистецтві пізньорадянської доби розкриває неоднозначність радянської системи мистецтва, парадоксальність та багатовимірність художнього життя, у якому могли виявлятися «позасистемні» креативні явища.

Література

1. Андрусик С. Виталий Годзяцкий: «Мы искали тогда физиков — только они нас и понимали» Українська правда. Життя. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/> (дата звернення: 04.02.2025).
2. Bykov A. Creation and protection of Florian Juriev's architectural masterpiece. UFO Music. 2022. № 4. Р. 3–5.
3. Богорад Я. Мелодія світла // Радянська Україна. 1965. № 30. С. 12.
4. Довгань Р. Секрет «Поєми вогню» // Літературна Україна. 1969. 24 червня.
5. З розмови Ф. Юр'єва з Г. Скляренко (14.05.2007).
6. Конференция в Одессе. Из воспоминаний Льва Нусберга. URL: <https://alegrig.ru/RU/texts/odessa> (дата звернення: 04.02.2025).
7. Костін Р. Загадка «Прометея» // Радянська Україна. 1969. 28 червня.
8. Lesiuv M. Niezwykly koncert w Kijowie // Kurier Lubelski. 1966. 19 stycznia.
9. Лесюв М. Концерт музики кольору в Києві // Наше слово. 1966. 30 січня.
10. Лист В. Стерлігова до Г. Скляренко від 2025.3.03.
11. Плацинда С. Чарівний театр // Літературна Україна. 1966. 14 січня.
12. Плацинда С. Перший концерт... // Ранок. 1966. № 3. С. 9.
13. Полевой В. Колір і музика // Музика. 1970. № 3. С. 35–39.
14. Полевой В. Про концерти музичного світлодинамічного живопису в Харкові // Українське музикознавство. 1977. № 12. С. 148–157.
15. Полевой В. (композитор). Шлях кольоровомузичного синтезу // Мистецтво. 1968. № 4. С. 22–23.
16. Пруденко Я. Українська світломузика. 2019. Відкритий архів українського медіа арту URL: <https://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> (дата звернення: 04.02.2025).
17. Редя В. Я. Музичні модули творчого універсализму Флоріана Юр'єва (пролегомени до розуміння феномена) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 1 (46). С. 101–112.

18. Скляренко Г.Я. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу // *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 3–4. С. 100–114.
19. Скляренко Г.Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 1. 228 с.
20. Соколов О. Колір, музика, слово. Дискусійний клуб // *Комсомольська іскра*. 1975. 9 січня.
21. ЦДАЛМ. Ф. 117. Оп. 1. Спр. 19. 150 с.
22. ЦДАЛМ. Ф. 117. Оп. 1. Спр. 20. 520 с.
23. Шишов О. Симфонія кольорів // *Вечірній Київ*. 1968. 6 січня.
24. Юр'єв Ф. Музика света. Київ: Музична Україна, 1971. 176 с.
25. Юр'єв Ф. Музика світла // *Ранок*. 1966. № 3. С. 8–10.
26. Юр'єв Флоріан. Река времен. Сюита / ред.-сост. А.А. Белоусов. Київ: Поліграфцентр ТАТ, 2006. 242 с.

References

- Andrusyk, S. (2017, March 30). Vitalii Hodziatskyi: “My iskaly togda fizikov—tolko oni nas i ponimali” [Vitalii Hodziatskyi: “We were looking for physicists then—only they understood us”]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/> [in Ukrainian].
- Bohorad, Ya. (1965). Melodiia svitla [Melody of light]. *Radianska Ukraina*, 30, 12 [in Ukrainian].
- Bykov, A. (2022). Creation and protection of Florian Juriev's architectural masterpiece. *UFO Music*, 4, 3–5.
- Dovhan, R. (1969, June 24). Sekret “Poemy vohniu” [The secret of Poem of fire]. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
- Iuriev, F. (1966). Muzyka svitla [Music of light]. *Ranok*, 3, 8–10 [in Ukrainian].
- Iuriev, F. (1971). *Muzyka sveta* [Music of light]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Iuriev, F. (2006). *Reka vremen. Suita* [The river of time. A suite]. Ed. bz A. Belousov. Kyiv: Polyhrafcentr TAT [in Russian].
- Konferentsiia v Odesi. Iz vospominanii Leva Nusberha (n. d.). [Conference in Odesa. From the memoirs of Lev Nusberg]. Retrieved from <https://alegrig.ru/RU/texts/odessa> [in Russian].
- Kostin, R. (1969, June 28). Zahadka “Prometeia” [The riddle of “Prometheus”]. *Radianska Ukraina* [in Ukrainian].
- Lesiuv, M. (1966, January 19). Niezwykly koncert w Kijowie [An extraordinary concert in Kyiv]. *Kurier Lubelski* [in Polish].
- Lesiuv, M. (1966, January 30). Kontsert muzyky koloru v Kyievi [A concert of color music in Kyiv]. *Nashe slovo* [in Ukrainian].
- Plachynda, S. (1966). Pershyi kontsert... [The first concert...]. *Ranok*, 3, 9 [in Ukrainian].
- Plachynda, S. (1966, January 14). Charivnyi teatr [Magical theater]. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1968). Shliakh kolorovomuzychnoho syntezu [The path to color-music synthesis]. *Mystetstvo*, 4, 22–2. [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1970). Kolir i muzyka [Color and music]. *Muzyka*, 3, 35–39 [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1977). Pro kontserty muzychnoho svitlodynamichnoho zhytopysu v Kharkovi [On the concerts of musical light-dynamic painting in Kharkiv]. *Ukrainske muzyknavstvo*, 12, 148–157 [in Ukrainian].
- Prudenko, Ya. (2019). Ukrainska svitlomuzyka [Ukrainian light music]. *Vidkrytyi arkhiv ukrainskoho media artu*. Retrieved from <https://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> [in Ukrainian].
- Redia, V. Ya. (2020). Muzychni modusy tvorchoho universalizmu Floriana Iurieva (prolehomenu do rozuminnia fenomenu) [Musical modes of Florian Yuriev's creative universalism (a prolegomenon to understanding the phenomenon)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 1 (46), 101–112 [in Ukrainian].
- Shyshov, O. (1968, January 6). Symfoniia koloriv [Symphony of colors]. *Vechirnyi Kyiv* [in Ukrainian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti: u 2 kn.* [Ukrainian artists: From the thaw to independence: In 2 books]. Vol. 1. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Sklyarenko, H. Ya. (2019). Tvorchist Floriana Iurieva ta novi vymiry khudozhnoho syntezu [The work of Florian Yuriev and new dimensions of artistic synthesis]. *Studii mystetstvovnavchi*, 3–4, 100–114 [in Ukrainian].
- Sokolov, O. (1975, January 9). Kolir, muzyka, slovo. Dyskusyynyi klub [Color, music, word. A discussion club]. *Komsomolska iskra* [in Ukrainian].

TsDALM, F. 117, Op. 1, Spr. 19. 150 s. [Central State Archive of Literature and Art of Ukraine, File 117, Op. 1, Case 19. 150 pages] [in Ukrainian].

TsDALM, F. 117. Op. 1. Spr. 20. [Central State Archive of Literature and Art of Ukraine, File 117, Op. 1, Case 20. 520 pages] [in Ukrainian].

Sklyarenko G.

“The music of color” in Ukrainian art of the 1960s

Abstract. One of the most compelling phenomena in Ukrainian art of the 1960s was the emergence of “music of color—music of light,” or “visible music,” which not only introduced new directions in interdisciplinary collaboration but also laid the foundation for a novel form of synthetic art. This interest coincided with a new phase of scientific and technological advancement in the USSR during the “Thaw” period (late 1950s to early 1960s) and with the broader liberalization of cultural and social life. These changes spurred creative experimentation across multiple fields.

The theme of “music of color” attracted a wide range of enthusiasts—engineers, musicians, and visual artists—who shaped its diverse interpretations. These ranged from a focus on engineering and the development of instruments for performing color-music works, to theoretical investigations and debates about the primacy of visual versus auditory elements, and efforts to integrate color-music compositions into existing artistic practices.

In Ukraine, the “music of color—music of light” concept was explored throughout the 1960s in cities such as Kyiv, Kharkiv, and Odesa. It was developed both by individual artists—including F. Yuriev, V. Poliovyi, and V. Zorin—and by dedicated centers, such as Y. Pravdiuk’s Studio of Light Painting in Kharkiv and the M. Čiurlionis Club “Color, Music, Word” in Odesa. This interdisciplinary phenomenon became an integrating field of scientific, technical, and artistic innovation, offering new avenues for creative exploration.

Ukrainian artists proposed original models of interaction between sound and image, challenging the conventions of Soviet aesthetics and art theory. These practices not only introduced a new visual and expressive language but also transcended ideological constraints, affirming the artist’s freedom of expression. The presence of “music of color—music of light” within Ukrainian art during the late Soviet period reveals the complex and often paradoxical nature of Soviet cultural life, where “non-systemic” creative expressions could still emerge and thrive.

Keywords: interplay of arts, music, painting, scientific and technological progress, late Soviet culture.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025