

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.245-272>
УДК 7.038.3:782/785]7.012-025.14“XIX”

Надія Петрівна БАБІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

Богдан Іванович ГУБАЛЬ,

професор,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

СВІТЛОМУЗИКА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ІНТЕГРАЦІЇ РУХУ В ДИЗАЙНІ ТА ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Публікація є продовженням авторського циклу про синестетичну теорію та її застосування у дизайн-практиці ХХ ст. Висвітлюється проблематика застосування світломузичних прийомів у вітчизняних дизайнерських та мистецьких проєктах останньої чверті ХХ ст. Використовуються методи, що відповідають системному мистецтвознавчому підходу: соціологічний, у якому культура розглядається як фактор організації громадського життя та формування інтелектуального ландшафту, біографічний – для аналізу основних періодів творчої

діяльності вказаних митців, системний – для констатації способів передачі руху у середовищних проєктах та мистецьких практиках. Методика польових досліджень надала роботі практичної значимості через наповнення інтерв'ю учасниками культурно-мистецьких процесів. На конкретних прикладах доведено, що кінетизм наприкінці ХХ ст. відігравав роль своєрідної лабораторії дослідження мінливості світу як нової потенційності, а популярними засобами інтеграції ідеї руху в буденності обирались світло та музика. Названі популярні осередки та гуртки світломузичних інтересів й публічної демонстрації в Україні 1960-1970-х рр. Особлива увага приділена питанням переходу від теоретичних та експериментальних досліджень Миколи Реріха, Олександра Скрябіна, Мікалоюса Чюрльоніса, Флоріана Юр'єва до практичного застосування світломузики у видовищній культурі та дизайн-практиці. Проаналізована творчість Богдана Губаля, Алли Дутківської, Георгія Ларіонова, Сергія Правдюка, Петра Старуха, Даніеля Фрідмана, Мирослава Яремака. Уперше подано повний опис та доповнено маловідомі проєкти дизайну середовища, одягу, проаналізовано інсталяції та перформанс, в яких для передачі руху були застосовані засоби світлодинаміки. Визначено, що визнання потенційних можливостей світломузики як гармонізаційного матеріалу наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. спричинило активне й свідоме застосування його елементів у проєктній діяльності. Важливою константою новацій залишалось розуміння дотримання комунікативних функцій між усіма складовими синкретичних видів із домінуванням виражальної функції. Одночасно експерименти з музикою, кольором та світлом у просторових та часових формаціях були складовими

процесу, що активно впливав на формування нових стосунків між аудиторією та творами мистецтва.

Ключові слова: композиція, рух, світломузика, дизайн, остання чверть ХХ ст.

Вступ. Світлове моделювання об'єктів міського середовища як принцип організації синтетичного композиційного матеріалу – надзвичайно популярне явище сьогодення. Сучасні методи проектування світлових ілюзій засновані на технологічних перевагах глобалізованого простору і часто свідомо декларуються учасниками процесу як інноваційні, апробативні, не пов'язані з теорією композиції, що виключає їх із процесу проектування, базованому на усвідомленому використанні композиційного конструкту. Часто ці експерименти декларуються як первинні, тоді як наукова проблематика теорії кольору, синтезованого зі світлом та звуком виникла ще на початкові ХХ ст., була розвинута у 1960-х рр. у середовищах вітчизняних кібернетиків та плідно застосовувалась у дизайн-практиці останньої чверті ХХ ст.

Постановка проблеми. Композиція як метод гармонізації проектувальних систем на формальному рівні розглядається через структуру взаємопов'язаних елементів: ідея (задум) – композиційний матеріал – засоби гармонізації – прийоми гармонізації – гармонізований матеріал – принципи композиції – композиційний образ. Серед композиційного матеріалу найбільш вивчені елементи: площина, лінія, колір, простір, об'єм, тоді як рух, світло та звук часто залишаються поза увагою фахівців дизайн-освіти та практиків, хоча ефективне керування освітленням у сукупності зі звуком здатні не лише покращити функціональність середовища, а й надати йому «урухомлення», кінетичності, синестезичності, що

посилить естетичну та емоційну складові цінності об'єкта. Публікація висвітлює конвергентні процеси, що вплинули на застосування світломузичних прийомів у дизайнерських та мистецьких проєктах останньої чверті ХХ ст. та поглиблено розглядає самі маловідомі практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У попередній нашій статті підіймалось питання емотивного викладання предмету композиції у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах [2], де ми констатували на ідеях викладання основ композиції через розуміння музичних ритмів, осягнення простору та символічного сприйняття кольору. Важливим джерелом для написання нової публікації стало дослідження «Українська світломузика» під редакцією Яніни Пруденко [13]. Українській світломузиці як системному явищу присвячена публікація Галини Скляренко [11]. У ній авторка розмежовує розуміння синестезії та інженерних експериментів, що вплинули на розвиток подієвого дизайну. Творчість і культурну діяльність Флоріана Юр'єва аналізує Дарина Якімова [19]. Галина Полянська у публікації «Синестетичні експерименти на Полтавщині» [7] ділиться цінним особистим досвідом комунікації постстудентської тусовки кінця 1970-х рр., до якої, в т. ч., входив військовий інженер Георгій Ларіонов. Авторка неупереджено описує культурне середовище: у товаристві обговорювали «уявлення філософів стародавнього світу про впливи музики на суспільство, психічне здоров'я та настрої людини», велись «інтелектуальні диспути, суперечки з глобальних мистецьких проблем були вельми популярні» [7, с. 117].

Головною емпіричною базою нашого дослідження стали особистий архів, проєкти інтер'єрів громадських комплексів, виконані на початку 1980-х рр. та спогади-

свідчення Богдана Губалю про застосування принципів рухомих світлових об'єктів у його професійній діяльності [8]. Інтерв'ю Мирослава Яремака й Ірини Погрібної, а також імпровізований есей Петра Старуха, розкривають опис боді-перформансу «Манна» [9; 13]; інтерв'ю Олександра Соколова висвітлює секрет конструкції світлових костюмів «Олімпійські», створених дизайнеркою Аллою Дутківською для легендарного ансамблю «Смерічка» [10].

Ці та інші свідчення запевнили нас у ефективності застосування світломузики в дизайні та художній практиці останньої чверті ХХ ст. як засобу відтворення динамічної космічної епохи. Систематизація усіх досліджень є **метою** цієї публікації.

Виклад основного матеріалу. Як явище кінетичне мистецтво постало у світі по закінченню Другої світової війни. Розуміння невиразної сучасності та травматичної минувшини найперше передавалось через абстрактний експресіонізм, що виключав предметний світ, акцентуючи на емоційному. Перша художня виставка з декларацією руху як виразної мистецької компоненти – «Mouvements» – відбулась у паризькій галереї Деніз Рене 1955 р. Сучасники процесу акцентують на суперечках, що все ще тривали між прихильниками образного та нефігуративного мистецтва, тоді як на початку 1960-х рр. уже розпочалось протистояння між прихильниками «стабільного» й «кінетичного». Згадуючи експерименти футуристів, в т. ч. Татліна, Екстер, Меллера [5], митців Баугаузу, світломузичну анімацію Волта Діснея «Фантазія» (1940 р.), сучасники об'єктивно вирізняють непов'язаність цих процесів, зважаючи на новизну у засобах, методиках та змінах середовища [20, с. 26].

Питання руху серед компонентів композиційного матеріалу досі частіше розглядається в теорії динамічних мистецтв: музика, поезія, театр, кінематограф тощо. В образотворчому (візуальному) мистецтві під рухом розуміють рух очей глядача, скорегований художником. Кінетизм 1960-х рр. вплинув не лише на теорію мистецтва, а й на прикладну практику, спричинивши широке застосування рухомих об'єктів, найперше світлових, у буденності.

Долаючи принцип елітизму мистецтва, визначаємо дизайн найперше інструментальною галуззю, що здатна забезпечити комунікацію між мистецькими й академічними інституціями та реципієнтами, громадськими просторами та реципієнтами і т. п. Отже, у дизайні рух одночасно є матеріалом та явищем. Рух є не лише фізичним переміщенням, а й будь-якою зміною, трансформацією, іншою формою буття чи візії об'єкта у момент рецепції. Етап кінетизму став своєрідною лабораторією дослідження мінливості світу як нової потенційності, а популярними засобами інтеграції ідеї руху в буденності стали світло та музика. Жиль Ено, пишучи анотацію до виставки «Artet Mouvement» 1967 р. у Монреалі, заперечує лінійний розвиток мистецтва, як і життя, актуалізуючи паралельність історії: «Мистецтво саме по собі змінює значення чи функції залежно від часу, відповідно до течій інтересів і соціального тиску. Це, у свою чергу, медитація або представлення світу, чиста естетична радість або символічне нагадування, вираження релігійних цінностей або піднесення пишноти матерії, кольору, світла. Мистецтво коливається між тяжкими емоціями споглядання та чарами гри. В одному творі мистецтва не шукають того, що знайшли в іншому» [20, с. 26].

Парадоксальним чином поява альтернативного естетичного сприйняття, швидке застосування естетичних ідей у науковій, технічній та прикладній практиці, масовому виробництві пострадянського простору 1960-1970-х рр., окрім іншого, були тісно пов'язані з розвитком космічної галузі. Синестезія, безпредметне мистецтво, будучи під забороною в офіційних мистецьких академіях, сповідувалось на базі технічних ЗВО: найперше – авіаційного в Казані («Прометеевські читання» Булата Галєєва), політехнічних інститутів Києва, Львова, тощо. Окремі ініціативні групи працювали в галузі експериментального прогнозування, створювали несподівані футуристичні мистецькі форми, а також інструментарій для їх втілення. Поєднання пластичного та візуального мистецтва, музики, архітектури, спецефектів вимагало залучення різногалузевих фахівців та активної співучасті глядачів. За словами дослідниці вітчизняної світломузики Яніни Пруденко, «...допоки це називали експериментами з дизайном – світломузика нікого не цікавила. Але коли це почали називати мистецтвом, тих, хто нею займалися, почали переслідувати, а діяльність забороняти» [13]. Проте, якщо у 1920-х рр. ідеї синестезії реалізовувались у форматі «синтезу мистецтв» (наприклад, проєкт вітрового музичного пам'ятника на могилі Дениса Січинського у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) авторства Михайла Зорія [3, с. 253], то світломузичні експерименти 1960-х рр. мають характеристики «синкретизму», для якого характерне не лише формальне поєднання науки й мистецтва, а й злиття духовних поглядів, технологій і практик. У них світлоколірні розкладки, створені на основі однойменної колірної партитури Олександра Скрябіна (1910 р.), партії «Luce» ґрунтувались

не на довільному колірному супроводі музики, а на кольорі – як самостійній музичній константі.

Масове обговорення теорії світлоколюору та появи жанрів кольоротонії, кінокольоротонії, світлопоеми велось через формат публічних лекторіїв, клубні практики, переписки та дискусії на сторінках популярних часописів, у т. ч.: «Наука і життя», «Літературна Україна», «Музика» [6; 14; 16]. Так, композитор В. Полевой, після відвідування лекції Б. Галеєва «Світломузика вчора, сьогодні, завтра» в Республіканському Будинку кіно (Київ, 1976 р.) зазначив, що через свої світломузичні фільми «автори домоглися певної пластики в розвитку різноманітних кольорових форм, часто надзвичайно привабливих і по-своєму виразних. Ці безконечно мінливі непередметні форми в ряді випадків винахідливо і художньо переконливо співвідносяться з музикою, утворюючи єдність нового порядку, якої ми не маємо в жодному з існуючих традиційних мистецтв... світлоколюорові образи, зливаючись із музикою, сприяють виникненню нової повноти ліричного настрою. І, що для нас дуже важливо, вони справляють надзвичайно благотворний естетичний вплив на слухачів-глядачів» [6, с. 7].

Світломузика як нова наукова сфера мала власний понятійний апарат, дослідницьку методологію, запозичену з математичних та кібернетичних методів, видову систему. Нова теорія займалась доказовою частиною проблематики естетичної свідомості, що на інтуїтивному рівні завжди було відомо академічному мистецтву. Видатна заслуга полягала у створенні потужної наукової бази та практичному застосуванні технологій у театральному мистецтві, естрадно-виконавській культурі [2].

У цей час у Київському відділенні Українського поліграфічного інституту імені Івана Федорова викладали

теоретик вітчизняної світлодинаміки Флоріан Юр'єв, митець Валерій Ламах. Під їх впливом багато студентів заглиблювались у вивчення теорії кольору: так, Стефан-Арпад Мадяр із м. Чоп, закінчивши навчання у Юр'єва, в 1990-х рр. продовжив дослідження на кафедрі кольородинаміки Будапештського політехнічного університету під керівництвом професора Антала Немчіча. Головний напрям досліджень та творчої реалізації спрямовувався на кольоропреференцію людини та створення колірною адаптаційного середовища для гармонізації психоемоційного стану людини в екстремальних умовах та буденності [3, с. 4]. Наприкінці 1970-х рр. у музеях міст пострадянського простору, в т. ч. – Львові та Києві – з величезним успіхом експонувалась знаменна пересувна виставка творів Миколи та Святослава Реріхів із особистих зібрань С. Реріха та музеїв Індії [14]. Світломузичні експерименти на популярному рівні сприяли появі нових громадських інтер'єрів, кольорового телебачення, проєктуванню світлового середовища у нічному міському просторі й застосуванню ефектних прийомів у видовищній культурі. Масове захоплення фотографією призвело до низки експериментів, в яких фотооб'єкти використовувалися в якості нового художнього медіума.

Поява теоретичного й естетичного дискурсів вплинула на діяльність багатьох ентузіастів із інженерного середовища. Так, харківський інженер Юрій Правдюк запропонував ідею «кольорового форморуху», згуртувавши середовище зацікавлених осіб із назвою «Студія світложивопису». Спеціальний пристрій – електроапарат із прорізними трафаретами й світлофільтрами демонстрував рухомі кольорові форми під час прослуховування класичної музики протягом 1969-1989 рр. у літньому павільйоні

харківського Центрального парку культури. Цікаві покази проводились у цей же час у Полтаві інженером Сергієм Зоріним, Георгієм Ларіоновим, Валерієм Шамраєнко [7, с. 117]. Галина Скляренко відзначає, що Зорін та Правдюк розглядали проблему з інженерної боку. Створення видовища було основною ціллю, музика застосовувалась «інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів» [11, с. 106].

Один із найуспішніших світлових театрів, із власною афішею, репертуаром і концертами працював в Ужгороді з 1982 по 1992 рр. під керівництвом Данієля Фрідмана [13, с. 14]. Створенню спеціалізованої інституції передували кафе-клуб творчої молоді «Форум», у якому Фрідман демонстрував власну «слайд-музично-літературну програму», присвячену мистецтву Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса. Додатково були створені презентації за творчістю Реріхів, досвід світлового оформлення та впровадження живого коментарію до молодіжних вечорів відпочинку. Всі електронні пристрої для світлодинамічних маніпуляцій розроблялись самостійно радіотехніками-фізиками: Ігорем Скальським, Федором Пейчі. Від 1987 р. ужгородський театр світломузики став професійним «Lux Aeterna» та приєднався до обласного музичного драматичного театру, головним режисером якого на цей час був Станіслав Мойсеєв. У співпраці з Мойсеєвим створена перша в Україні рок-опера з застосуванням лазерного шоу.

Окрім розважальної та естетичної спрямованості, заслугою Фрідмана була організація 1984 р. в Ужгороді всесоюзної наукової зустрічі-практикуму «Практика світлового мистецтва», що поєднувалась із фестивальною програмою. Серед учасників були: команда прометеївців на чолі з Булатом Галєєвим та Рустемом Сейфуллінінм,

естонський художник Ільмар Ояло, професор, винахідник біологографії Грегуш Пал (Будапешт). Під час конференції Фрідман отримав запрошення співпраці від композитора Альфреда Шнітке для постановки «Жовтого звуку» Кандінського (У СРСР перше виконання «Жовтого звуку» з музикою Шнітке відбулося у концертному залі ім. П.І. Чайковського 6 січня 1984 р. – Н. Б.). Новий проєкт не був реалізований через арешт Фрідмана та міграцію Шнітке [13, с. 156].

Новацією ужгородської творчої групи була відмова від «автоматичних пристроїв», у яких алгоритм перекладу не відповідав змістові музики. Отже, вичерпавши сталий інструментарій «галеєвських» світлофільтрів, група переглянула своє уявлення про колір та світло і вдалась до творчих експериментів із формотворенням на базі театральних приставок «Полум'я» та «Дош»: «Ми були більше таким оркестром, у нас дуже багато було ручної роботи. Була партія безформного кольору. Була партія рухомих фонів: цятки летять у якомусь напрямі. Цих приставок було кілька штук, що їх можна було напрямки міняти, вмикаючи одну, другу, третю». Ігор Скальський зауважує у спогадах на розробці світломузичних партитур, у яких особисто розставляв акценти, визначав переходи тем [13, с. 157]. Окрім рухомих абстрактних фонів у виставах широко застосовувались проєктовані оптичні ілюзії (рис. 1).



*Рис. 1. Алла Дутківська. Костюми «Олімпійські».
Фото: <https://amnesia.in.ua/70s-via>*

Конструкторська діяльність Г. Ларіонова на базі науково-промислових лабораторій Полтави була спрямована на створення світлових об'єктів утилітарного й естетично-лікувального характеру: звукосинтезатора «Символ-79», асинхронного кольороваріатора з растровим екраном «Міраж-79», інтерактивного звукосинтезатора з тактильним запалюванням «Символ – 80», [7, сс. 117-118]. У громадському середовищі Полтави 1982 р. було змонтоване кольородинамічне підсвічування мапи СРСР в Полтавському аеропорту, а 1990 р. над входом до полтавського ЦУМу встановлено «Кольородинамічний триптих КИТ-3А» – електронний прилад, табло якого переливалось у такт музиці, що лунала поруч [7, с. 118].

Перехід до лазерного проектування відбувся орієнтовно 1981 р. Перший лазер ужгородською групою

Фрідмана був позичений на кафедрі фізики Львівського університету. За спогадами, «формотворення (очевидно, текстура – Н. Б.) виконувалось на основі рифленого скла» [13, с.159]. Лазери: червоний гелій-неоновий та синій гелій-кадмієвий львівського заводу «Полярон», що були газовими і не потребували води, дозволяли творити світлові інсталяції у відкритих просторах. Так, один із перших світлових перформансів відбувся у Москві на фестивалі молоді і студентів 1985 р. Група Фрідмана у нічний час проєктувала на хмари символіку фестивалю з допомогою фігур Ліссажа. Після цього, І. Скальський, разом із московським режисером Юрієм Спіциним, демонстрували лазерне шоу на стадіоні табору «Артек» [13, с. 160].

Захоплюючись методами прометеївців, музикант, композитор, керівник чернівецького ВІА «Смерічка» Левко Дутківський першим у 1979 р. почав самостійно розробляти світлорежисуру до концертів, використовуючи червоний, синій та зелений лазери, особисто керував світлопультом. Для посилення видовищності спеціальні виступи колективу супроводжувались демонстрацією слайдів та фрагментів кінофільмів: «Це було щось надзвичайне на той час. У глибині сцени розташували екран, на якому під час виступу ансамблю висвітлювалися фотографії солістів, назви пісень та їхні автори, картинки карпатської природи, що ілюстрували зміст твору» [10]. Вікно сцени доповнювалось антуражем у вигляді стилізованого буковинського рушника, укомплектованого динамікою руху світла понад 3000 оптронівських лампочок. За спогадами учасника ВІА, музиканта й аранжувальника Олександра Соколова, «у залі поруч із музичним режисером працював зі світлом інженер-електрик, створюючи відповідний настрій разом із пісенею»; солісти у костюмах Алли Дутківської, ритми бітів,

відтворені з допомогою найновіших електроінструментів у доповненні світлового шоу нагадували дискотеку.

Колекція унікальних костюмів 1980 р. «Олімпійські» створена дизайнеркою для концерту в Москві (рис. 2).



*Фото з виступу театру Д. Фрідмана у ILKO Gallery. 2018 р.
Фото: <https://ilko.ua/ua/event/ukrayinska-svitlomuzika-vid-1960-h-do-sogodni-storinka-zakarpattyu>*

Особливість полягала у доповненні білих атласних сорочок спортивного крою мікроскопічними оптронівськими лампочками, величиною з сірникову головку. Вшиті за спеціальною схемою у силует олімпійського талісману – ведмедика – на грудях учасників, вони засвічувались під час виступу, створюючи ефекти рухливих вогників серед затемненої зали [12, сс. 173-174; 10].

Високий рівень технологічності та унікальний художній образ «Смерічки» засвідчені спогадами, в т. ч. О. Соколова: «Запам'ятався виступ із групою «Спейс» із Франції. Дуже цікава група, електронна музика, багато

лазерів. Коли вони побачили наші лазери, то їхня технічна група пішла до нашої. Вони хотіли купити в нас майже всі лазери. На Заході вони коштували дуже дорого, а в Радянському Союзі їх тихенько виносили з закритих заводів, і музиканти купували» [10].

Уперше побачивши світломузичні фонтани у місті Пловдив (Болгарія), під час навчальної практики у Великотирнівському університеті 1977 р., випускник факультету Проектування інтер'єрів та меблів (ПМ) Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Богдан Губаль привніс світломузичний об'єкт у свій дипломний проект Татарського академічного драматичного театру імені Г. Камала (м. Казань, 1978 р.). Робота відзначена золотою медаллю Всесоюзної виставки студентських дипломних робіт у Ленінграді та Києві. Відповідно до задуму, динамічна конструктивна композиція фойє посилена каскадним об'єктом світильників із оптичного скла. Система люстр, створюючи складний меандроподібний контур на стелі, мала асиметричний випад над двометровим фонтаном із того ж матеріалу (рис. 3). Світло доповнювалось кольоровими лампами. Уперше на пострадянському просторі було запропоновано застосувати принцип світломузичного фонтану в інтер'єрі [8].

Якщо перший проект так і не був реалізований до кінця, то інший – кінотеатр «Космос» (м. Ленінгорськ, Татарстан, 1982 р.) був завершений відповідно до авторського задуму (рис. 4) [8].



Рис. 3. Губаль Б. Проєкт світломuzичного фонтану в інтер'єрі Казанського академічного музично-драматичного театру імені Г. Камала. Львів, 1978 р. Фото: Б. Губаль

В інтер'єрі фойє було відтворено образ космічного простору. Стіни та стеля пофарбовані у темно-синій. Артистичний розпис фосфорними та флюорисцентними барвниками доповнений динамічними макетами з полістиролу у формі космічних кораблів, розміром до двох метрів.

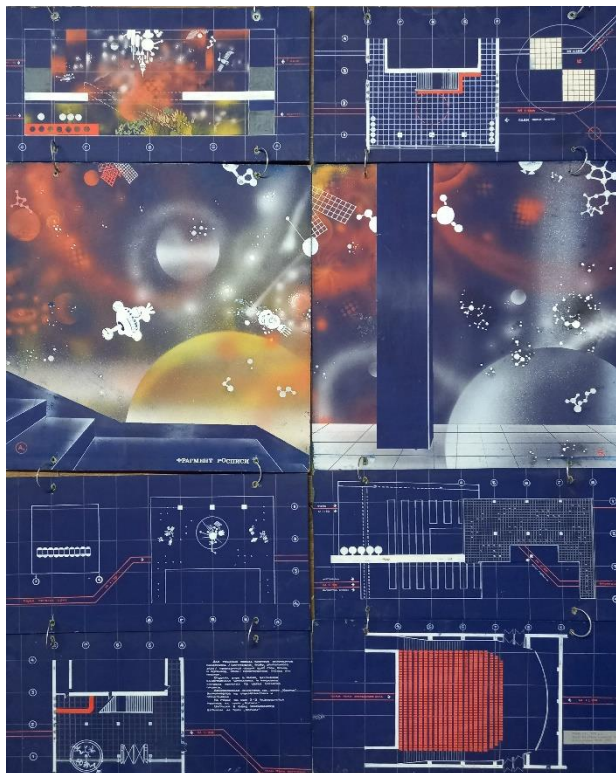


Рис. 4. Губаль Б. Проект світломюзичного кінотеатру «Космос», Татарстан, 1982 р. Фото: Б. Губаль

Макети мали спеціальну електронну начинку – вони рухались під музику, пульсуючи різнокольоровим світлом у залежності від музичної тональності та ритмів. Окремо по периметру фойє вмонтовані прожектори. Їх світло спрямовувалося на окремі групи зображених зірок, створюючи враження пульсуючого об’ємного простору. Ця атракція планувалась перед початком кіносеансів.

Згадки про акцію доволі скромні, дослідники послідовно зауважують лише на учасниках та загальній

аргументації, що «проект «Манна» вирізнявся сміливістю та цікавими пластичними інтерпретаціями» [4] чи, як у інтерв'ю П. Старуха для Я. Шумської, – учасник називає їх «грайливе мистецтво» [17, с. 368]. Збережені фото та відео Георгія Гонгадзе відтворюють першу частину перформанса перед театром «Воскресіння» у Львові, де три учасники: Петро Старух, Мар'ян Олексяк, Мирослав Яремак демонструють ритмічні дії, замотавшись у фольгу, що імітує шаманське вбрання чи космічні скафандри (рис. 5).



Рис. 5. Боді-перформанс «Манна». Львів, 1993 р.

Фото:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3725506437486724&set=pb.100000822141890.-2207520000&type=3>

На думку Б. Шумиловича, ідея акції полягала у тому, щоб за допомогою дзеркал занести сонячне світло у храм мистецтва – до театру: «митці, яким спільнота делегувала роль шаманів-блазнів, мають творити ідеальне відображення реальності, подібно як це робить дзеркало. Але художники не спроможні відобразити світ, особливо зваживши на його складність, і тому вони вирішують зруйнувати сам принцип мистецтва, його міметичність. Проте, зруйнувавши стару модель мистецтва, не залишається нічого іншого, як з її уламків скласти нову. Універсальною метою такої діяльності є просвітлення, а саме – внесення світла мудрості в темний храм мистецьких містерій» [18].

Основна частина дійства, що лишилась поза увагою дослідників, відбувалась у самому театрі і тривала три години. Зі слів Мирослава Яремака [9], будівельне сміття на сцені нововідкритого театру аукціоністами перетворювалось у доцільний об'єкт – постамент. Під час цього процесу Мирослав Яремак декламував власний переклад (переставивши голосні з приголосними) вірша Юрія Андруховича «Пам'ятник» (1990): «Ми помрем не в Парижі, бо ми взагалі не помremo,/ а якщо і помрем, то в Парижі, так само, як і/ в Голівуді, Гонконзі, Женеві, яремчі, Сан-Ремо./Після нас буде море порожніх пляшок під столом на суді...» [1] (Вірш був написаний до п'ятирічного ювілею літ-групи Бу-Ба-Бу. Апеляція до розміщення пам'ятника «перед Оперним, у центрі» пов'язана з місцем пам'ятника Леніну, що на той час ще існував у Львові – Н. Б.).

Ритмічну канву кінетичної композиції закладу вав джазмен Юрій Яремчук (кларнет, саксофони), що імпровізував відповідно до дії (індастріал – коли перформери працювали зі сценічною механікою, емоція чуттєвості у моменти роботи з боді-артом). Зі спогадів

Ірини Погрібної, що перебувала серед глядачів – складалось враження, що саксофон місцями солує, розмовляючи сам із собою. У есеєві Петра Старуха: «ЮРІЙ ЯРЕМЧУК – знаковий джазовий музикант Львова і не тіко. Навчився вести діалог зі світом звуків навколишнього світу, перфектне говорив зі свого сакса чи кларнета, прекрасно знав всі нотні знаки таблиці менділєєва, володів синкопами і менопаузами, квінтами, квартами, терціями і всім решту, що могло бути в доброго джазмена» [12].

Зрозуміло, що інтерпретована Яремаком поезія перетворилась на набір гортанних звуків, однак сама дія точно асоціювалась із «бубабіською», декларуючи: «Нас на цоколі троє – четвертий на цоколі Фалос». У темній залі, троє перформерів почали оголюватись і розмальовувати один-одного флюорисцентними фарбами. Особливістю складу фарби є її невидимість за умов звичайного освітлення та світіння лише в ультрафіолетових променях. Отже, рухи пензля з фарбою та лінії на тілах: пальцях, обличчі, фалосах, – вихоплені світлом, справляли дивовижне враження, перетворюючись на мінливу абстракцію. У есеєві Петра Старуха: «...перед ними (глядачами) ми повстали голюськими. Троє космонавтів світили своїми причандаллями під світлом неонових ламп і змальовували один одного флюорисцентними фарбами. Під дією світла фарби набирали своєї ядовитої яскравості. Художник завжди голий коли хоче вийти на суд публіки вона буде перемелювати його як творця. Твоя обнаженість світиться, як на долоні, і ця мить радості подібна метелику що махає крильцями над свічкою осуду але є щось первинне, те що нагадує едем, наївно дитячу людську істоту, що є частиною світу. Цей світ сидить у кожному з нас, вкритий личиною всякого мотлоху, за яким відкритими для споглядання світу залишаються лишень очі» [12].

Згодом учасники почали омивати тіла водою – фарба стікала і мінилась світлом в калюжах, М. Яремак розтягував її по сцені старою шваброю і ганчіркою, вбраний у армійські штани та кірзові чоботи (алюзія до пам'ятника невідомому солдату).

Висновки. Як бачимо, передумови інтерактивного мистецтва тривалий час сповідувались академічними спільнотами, найбільше пов'язані з конвергентними процесами у технічній та технологічній сферах, що обумовлювали тісну взаємодію електронних технологій та класичних мистецтв, руйнували межі між мистецтвом та буденністю. Синкретичність породила розвиток нових перформативних мистецьких форм, що обумовлювали залучення глядачів. Визнання потенційних можливостей світломузики як гармонізаційного матеріалу спричинило активне застосування її елементів у проєктній діяльності. У проєктуванні громадських залів, плануванні видовищ, при створенні сценічних костюмів з допомогою цих засобів акумулювалась ідея нелінійного руху. Важливою константою новацій залишалось розуміння дотримання комунікативних функцій між усіма складовими синкретичних видів з домінуванням виражальної функції. Одночасно експерименти з музикою, кольором та світлом у просторових та часових формаціях були складовими процесу, що активно впливав на формування нових стосунків між аудиторією та творами мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Андрухович Ю. Пам'ятник. Юрій Андрухович та Мертвий півень. 5. 10. 2009.
URL: <https://andruhovich.ucoz.ua/forum/7-7-1>

2. Бабій Н., Губаль Б. Композиція в дизайні. Особливості емотивного конструкту. АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 1(7). Сс. 170-188.
3. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. Львів, 19 листоп. 2021 р. НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2021. Сс. 268-275.
4. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років. Народознавчі зошити. 2015. № 4 (124). Сс. 899-907. С. 902.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс. 2012. 512 с.
6. Полевой, В. Світломузика. Музика. 1976. № 5. Сс. 7-8.
7. Полянська Г. Синестетичні експерименти на Полтавщині. Актуальні проблеми сучасного культурно-освітнього простору: Зб. ст. і матер. Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (6-7 листопада 2019 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. Сс. 115-118.
8. Приватний архів Н. Бабій. (05. 06.2023). Надія Бабій із Богданом Губалем [інтерв'ю].
9. Приватний архів Н. Бабій. (06. 06.2023). Надія Бабій із Мирославом Яремаком та Іриною Погрібною [інтерв'ю].
10. Середа В. «Смерічка», музика й морські простори в житті Саші Соколова. Письменницький портал Пилипа Юрика та міжнародного фонду імені Павла Глазового. 12 листопада 2013. URL: <https://pilipyurik.com/60-news/latest-news/590-lr-23>

11. Скляренко Г. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу. Студії мистецтвознавчі. 2019. Число 3-4. Сс. 100-114.
12. Старух П. Сходження манни...(14. 02. 2021). URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3725506200820081&set=pb.100000822141890.-2207520000>
13. Українська світломузика. [Під ред. Я. Пруденко]. 2019.
URL:https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm_ch_1_ukr
14. Хронологія життя і творчості С. М. Реріха. (б. р.). У МГО «Українське реріхівське товариство».
URL: <http://www.roerich-urs.com/ukr/snr/dates3.html>
15. Шикан В. Диригент кольорових рапсодій. Радянська Україна. 1964, 13.IX.
16. Шишов О. Симфонія кольорів. Вечірній Київ. 1968. 6. 01.
17. Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. С. 368.
18. Шумилович Б. 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. Zbruc̆. 2018, 23. 05.
URL:<https://zbruc.eu/node/80025>
19. Якимова М. Modus. Coloris. Sintez Флоріана Юр'єва. Мистецтво. Музей. Діалоги. 2021. № 1.
Сс. 268-281.
20. Hénault G. L'art en mouvement et le mouvement dansl'art. ViedesArts. 1967 (49). 22–27.
URL: <https://id.erudit.org/iderudit/58263ac>

Nadiia P. BABII,

PhD in Arts, Assistant Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID:0000-0002-9572-791X

Bohdan I. HUBAL,

Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

**LIGHT MUSIC AS AN EFFECTIVE MEANS OF
INTEGRATING MOVEMENT IN DESIGN AND
ARTISTIC PRACTICE OF THE LAST QUARTER OF
THE TWENTIETH CENTURY**

Abstract. The publication is a continuation of the author's series on synaesthetic theory and its application in design practice of the 20th century. Methods corresponding to the systematic art history approach are used: sociological, in which culture is considered as a factor in the organization of public life and the formation of intellectual landscape, biographical for analyzing the main periods of these artists' creative activity, and systematic for stating the ways in which the movement is transmitted in environmental projects and artistic practices. The methodology of field research gave the work practical significance through the content of interviews with participants in cultural and artistic processes. The problem of using light and music techniques in domestic design and art projects of the last quarter of the 20th century is highlighted. Concrete examples prove that kineticism at the end of the 20th century played the

role of a kind of laboratory for the study of the variability of the world as a new potentiality, and light and music were chosen as popular means of integrating the idea of movement into everyday life. Popular centers and circles of light music interests and public demonstrations in Ukraine in the 1960^s and 1970^s are named. Special attention is paid to the transition from the theoretical and experimental researches of Alexander Scriabin, Mikaloyus Čiurlionis, Mykola Roerich, Florian Yuriev to the practical application of light music in spectacular culture and design practice. The works of Daniel Fridman, Georgy Larionov, Serhiy Pravdyuk, Bohdan Gubal, Alla Dutkivska, Petr Starukh, Myroslav Yaremak were analyzed. For the first time, a complete description and addition of little-known environmental and clothing design projects is presented, installations and performances in which light dynamics were used to convey movement are analyzed. It was determined that the recognition of the potential possibilities of light music as a harmonizing material in the late 1970^s – early 1980^s caused the active and conscious use of its elements in project activities. An important constant of innovations remained the understanding of the observance of communicative functions between all components of syncretic species with the dominance of the expressive function. At the same time, experiments with music, color and light in spatial and temporal formations were components of the process that actively influenced the formation of new relationships between the audience and works of art.

Key words: composition, movement, light music, design, the last quarter of the 20th century.

References:

1. Andrukhovych, Yu. (2009). Pamiatnyk [Monument]. Yurii Andrukhovych ta Mertvyi piven. URL: <https://andruhovych.ucoz.ua/forum/7-7-1> [in Ukrainian].

2. Babii, N., Hubal, B. (2023). Kompozytsiia v dizaini. Osoblyvosti emotyvnogo konstrukt [Composition in design. Features of the emotional construct]. Art-Platform. 7 (1), 170-188 [in Ukrainian]
3. Babii, N. (2021). Science art: mystetstvo u nautsi chy nauka u mystetstvi. [Science art: art in science or science in art]. Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia. Lviv, 268-275 [in Ukrainian].
4. Hridyayeva, T. (2015). Performans ta prostorovi mystetski podii-aktsii v Ukraini 1960-kh – persha pol. 1990-kh rokiv [Performance and spatial art events-actions in Ukraine in the 1960^s – first half of 1990^s]. Narodoznavchi zoshyty, 4 (124), 899-907 [in Ukrainian].
5. Yermakova, N. (2012). Berezilska kultura: Istoriia, dosvid [Berezil culture: History, experience]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Polevoi, V. (1976). Svitlomuzyka [Lightmusic]. Music, 5, 7-8 [in Ukrainian].
7. Polianska, H. (2019). Synestetychni eksperymenty na Poltavshchyni [Synesthetic experiments in Poltava region]. Aktualni problemy suchasnoho kulturno-osvitnoho prostoru. 115-118 [in Ukrainian].
8. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (05/06/2023). Nadiia Babii with Bohdan Gubal [interview] [in Ukrainian].
9. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (06/06/2023). Nadiia Babii with Myroslav Yaremak and Iryna Pogribna [interview] [in Ukrainian].
10. Sereda, V. (12/11/2013). “Smerichka”, muzyka y morski prostory v zhytti Sashi Sokolova [“Smerichka”, music and sea

space in the life of Sasha Sokolov]. Pysmennytskyi portal Pylypa Yuryka ta mizhnarodnoho fondu imeni Pavla Hlazovoho. Available at: [https:// pilipyurik.com/60-news/latest-news/590-lr-23](https://pilipyurik.com/60-news/latest-news/590-lr-23) [in Ukrainian].

11. Skliarenko, H. (2019). Tvorchist Floriana Yurieva ta novi vymiry khudozhnogo syntezy [Creativity of Florian Yuriev and new dimensions of artistic synthesis]. *Researches of the Fine Arts*, 3-4, 100-114 [in Ukrainian].

12. Starukh, P. (14/02/2021). Skhodzhennia manny...[Ascent of manna...]. Available at: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3725506200820081&set=pb.100000822141890.-2207520000> [in Ukrainian].

13. Ukrainska svitlomuzyka. [Ukrainian lightmusic] (2019). [Edited by Ya. Prudenko]. Available at: https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm_ch_1_ukr. [in Ukrainian].

14. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti S. M. Rerikha. [Chronology of the life and work of S. M. Roerich]. Available at: <http://www.roerich-urs.com/ukr/snr/dates3.html> [in Ukrainian].

15. Shykan, V. (13/09/1964). Dyrhent kolorovykh rapsodii [Conductor of colorful rhapsodies]. *Radianska Ukraina* [in Ukrainian].

16. Shyshov, O. (06/01/1968). Symfoniia koloriv [Symphony of colors]. *Vechirnyi Kyiv* [in Ukrainian].

17. Shumska, Ya. (2017). Instaliatsiia ta performans u mystetstvi kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia: ukrainsko-polska spivpratsia, tvorchi eksperymenty ta vzaïmovplyvy. [Installation and performance in the art of the late 20th and early 21st centuries: Ukrainian–Polish cooperation, creative

experiments, and mutual influences] [PhD Thesis Degree] [in Ukrainian].

18. Shumylovych, B. (23/05/2018). 1993 u Lvovi: trahshresii ta estetychni rytualy perekhodu [1993 in Lviv: transgressions and aesthetic rituals of transition]. Zbruč. Available at: <https://zbruc.eu/node/80025> [in Ukrainian].

19. Iakymova, M. (2021). Modus. Coloris. Sintez Floriana Yurieva. [Modus. Coloris. Sintez by Florian Yuriev]. Art. Museum. Dialogue, 1, 268-281[in Ukrainian].

20. Hénault, G. (1967). L'art en mouvement et le mouvement dans l'art. Viedes Arts, (49), 22-27. Available at: <https://id.erudit.org/iderudit/58263ac> [in French].