

УДК

## ТВОРЧИСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

Галина Скляренко

У статті аналізується творчість видатного українського художника, архітектора, теоретика мистецтва Флоріана Юр'єва, яка, прокресливши другу половину ХХ ст., репрезентує своєрідне авторське бачення мистецького синтезу, у систему якого поряд із традиційними архітектурою, скульптурою та живописом додаються музика та поезія. Особливе місце в доробку митця належить детально розробленій концепції музики світла як окремого виду образотворчості та створеному ним кольорофонетичному письму для запису кольоромузичних і поетичних творів.

**Ключові слова:** синтез мистецтв, музика світла, колір, гармонія, аналітичність художнього мислення.

The works of the outstanding Ukrainian artist, architect, art theoretician Florian Yuryev are analyzed in the article. Covering the second half of the twentieth century, the master's creative heritage demonstrates the author's vision of the artistic synthesis, that includes music and poetry along with traditional architecture, painting and sculpture. A special place in it belongs to the detailed concept of music of light as a separate type of fine art, as well as the colour-phonetical painting created by him to describe colour-musical and poetical works.

**Keywords:** synthesis of arts, music of light, colour, harmony, analyticity of artistic thinking.

Творчість Флоріана Ілліча Юр'єва належить до чи не найбільш своєрідних явищ українського мистецтва другої половини ХХ ст. Її особливість полягає не лише в широті охоплення різних галузей художньої діяльності (архітектура, малярство, музика, поезія, теорія мистецтва), але й у наявності наскрізної ідеї, що поєднує між собою ці, на перший погляд, далекі одна від одної царини. У її основі – взаємодія мистецтв, що ґрунтується на синтетичності власне творчого мислення, де перетинаються та доповнюють одне одного образне, поетичне, емоційно-чуттєве сприйняття світу, підкреслений естетизм і пошук художніх гармоній та чи не протилежні їм чітка аналітичність, конструктивність, філософсько-узагальнююча та послідовна дослідницька спрямованість. Така позиція значною мірою була зумовлена особливостями самого його творчого обдарування – винятковим даром синестезії – єдності почуттів, здатністю «чути кольори та бачити звуки», що значною мірою й визначило самобутність його творчих спрямувань, у яких художник і дослідник невід'ємні один від одного.

Варто підкреслити, що попри міжнародне визнання вагомості доробку Ф. Юр'єва для сучасної культури (у 1997 р. за особисті досягнення в культурі та мистецтві Міжнародний біографічний центр у Кемб-

риджі нагородив його золотою медаллю па почесним дипломом «Doctor of Art», у 2000-му Біографічний інститут США за внесок у гуманітарні науки та інтелектуальну діяльність визнав його «людиною року») та розпочату ще з 1950-х років активну діяльність (Юр'єв є членом кількох творчих спілок – Національної спілки композиторів України, Національної спілки художників України, Спілки архітекторів, Асоціації скрипкових майстрів-художників України, Міжнародної асоціації колористів), його доробок залишається маловідомим в Україні. Між тим, його твори та висунуті ще в середині ХХ ст. наукові розробки не лише суттєво доповнюють обшири історії українського мистецтва та художньої культури, але й набувають нової актуальності, кореспондуючись із проблематикою сучасної доби.

Однак своєрідність творчості митця висуває багато проблем щодо його інтерпретації та аналізу, адже не «вміщається» в існуючі жанрово-видові художні категорії, більш того, традиційні медіа (зокрема малярство) використовуються ним у свій спосіб для створення іншого, чи не протилежного їм за своїми естетично-мовними спрямуваннями, образного висловлювання. А у творчих інтенціях майстра своєрідно віддзеркалилися ідеї модернізму, що відновилися у вітчизняній культурі з років

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧИСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

відлиги, та інтерес до більш віддаленого історичного мистецького досвіду, який «повертав» і продовжує повертати в актуальний художній простір «забуті» чи «викреслені» радянською ідеологією ідеї та пропозиції. Не вкладається творчий шлях митця і в поширену нині у вітчизняному мистецтвознавстві схему структурування художніх явищ радянської епохи за пластиким розподілом на «офіційні» та «неофіційні». Адже далека від радянської ідеології та соцреалістичної доктрини особиста й творча позиція художника, архітектора, науковця Ф. Юр'єва, утім, була протилежною андерграундному усамітненню. І хоча протягом десятиліть його роботи не раз були заборонені, знищені, відторгнені офіційною культурою, він продовжував працювати захоплено й наполегливо, не лише прагнучи донести свої ідеї до глядачів / слухачів / співбесідників, а щоразу знаходячи для цього ту чи іншу можливість – писав статті та книги, виступав з доповідями, викладав у виші, брав участь у музичних фестивалях, конференціях. Досвід його творчого шляху – це історія виняткового таланту, потужної креативної енергії, високої етичної позиції, здатної долати будь-які випробування долі.

Флоріан Юр'єв народився 1929 року в селищі Кіренськ Іркутської області, куди більшовицька влада заслала його батька – ученого-біолога Іллю Захар'їна-Юр'єва. Дитинство і юність митця – це страшні поневіряння по таборах ГУЛАГу, північних селищах тундри й Сибіру. Однак і в цих умовах при будь-якій можливості батько навчав хлопчика працювати різними інструментами, грати на скрипці, прищепив любов до поезії.

Широта обдарувань проявилася в нього дуже рано: тонке відчуття прекрасного, художнє сприйняття світу поєднувалося з винятковими математичними здібностями. Там, у тундрі, споглядаючи разом з батьком яскраве північне сяйво, як згадує художник, і зародилася ідея «музики кольору» [14], якій він присвятить надалі все своє життя. Показово, що в автобіографічних спогадах поряд зі страшними подіями – смертю малого братика, загибеллю батька, голодом та поневіряннями, Юр'єв пише про кольори

та барви оточуючого світу, які то надихали, то пригнічували: «<...> зима на крайній Півночі буває дуже красивою. Особливо в тиху погоду і з фантастичними “симфоніями” північного сяйва. А весна та коротке літо в тундрі – це чудо із чудес! Краса неймовірна! Все квітне»; потім уже в таборі: «Усе сіре! – головне, що зафіксувала моя дитяча пам'ять, це були сірі гори відвалів руди і сірі натовпи напівживих ув'язнених, яких рано-вранці під конвоєм із собаками гнали на роботу, а ввечері заганяли в сірі довгі дерев'яні бараки, схожі на стайні для худоби» [17]. У той час, як радянські журналісти писатимуть про «щасливий збіг обставин», завдяки яким художник у дитинстві спостерігав «веселкові полярні сяйва та магнітні бурі з вогняними стовпами, що спадають з неба дивовижною грою кольорів» [13, с. 8], сам художник вважає, що досвід заслання став для нього справжньою школою життя, дав сили гідно триматися в усіх подальших випробуваннях. На знак пам'яті про сибірське селище, де народився, митець став підписувати свої роботи «Флоріан да Кренгі», підкреслюючи особливу повагу до місця, часу, людей, які були йому близькими в дитинстві, наповнили його життя духовною силою.

Наприкінці 1940-х років Ф. Юр'єву вдалося закінчити середню школу, він вступив до Іркутського художнього училища, де одночасно навчався на образотворчому та музичному факультетах. У 1948-му написана ним для альта музична фантазія «Боярин Орша» була виконана на Олімпіаді молодих музикантів Сибіру й отримала першу премію. Тоді ж, у 1947-му, в Іркутську він самостійно зробив і свою першу скрипку (ті, що продавалися в магазинах, своїм звучанням його не задовольняли). Потім він стане провідним скрипковим майстром, очолить Всеукраїнську асоціацію скрипкових майстрів-художників...

У 1950 році він переїхав до Києва і залишився тут назавжди. Синтез мистецтва та математики привів юнака на архітектурний факультет Київського художнього інституту, де він навчався в майстерні В. Заболотного та Є. Катоніна. Після закінчення вишу в 1956–1976 роках працював у Київпроект-

## ПОСТАТІ

ті на посадах від старшого до головного архітектора.

Початок самостійного творчого життя збігся для нього з глибокими суспільно-культурними перетвореннями в нашій країні. Позначені ідеями оновлення, розширення культурного простору, пошуками нової художньої мови та засобів образного висловлювання роки «відлиги» кінця 1950 – початку 1960-х років надавали нові можливості для творчої реалізації, відкривали перспективи для діяльності. Ф. Юр'єв виявився повністю готовим для цих новацій. «Відлига» стала часом його творчого піднесення.

Показово, що саме архітектура з кінця 1950-х років однією з перших зазнала кардинальних змін. Уже в 1954 році у Москві пройшла Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промисловості будівельних матеріалів, проектних та науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу та помпезність. Урядові постанови від 1954 та 1955 років – «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» – відкрили шлях до функціональної типової забудови, впровадження нових матеріалів та технологій. У постанові 1955 року пролунала теза «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва» [6, с. 391]. Проте головною сферою діяльності радянських архітекторів ставала типова житлова забудова, реалізувати власний проект було дуже важко. Та й парадокс часу полягав у тому, що хоча залучення західних технологій керівництвом підтримувалося та заохочувалося, проте нова образність та художні рішення сприймалися вороже. Не випадково в архітектурній кар'єрі Ф. Юр'єва більше нереалізованого, ніж здійсненого, та й тривала вона дуже недовго.

І все ж серед збудованих ним є дві видатні споруди, що стали пам'ятками «радянського модернізму», увійшли в історію української архітектури. Серед них – наземний павільйон станції метро «Хрещатик» у

Києві (1960). Його спорудженню передувало широкий всесоюзний конкурс. Художнє рішення нової за своїм функціональним призначенням будівлі метрополітену викликало дискусію, увагу преси та критики. Зокрема, обговорювалися принципи оформлення станцій, мова йшла про «створення архітектури великого синтезу, надання кожній станції особливого, їй одній притаманного художнього образу» [3, с. 15]. Розроблене Юр'євим просторове рішення будівлі повністю відповідало новим вимогам: просте, лаконічно прямокутне, зі скляним стрічковим фасадом. На другому поверсі споруди був розташований ресторан та кафе. Для оздоблення інтер'єрів архітектор запросив чи не найкреативніших тоді в Україні художників-монументалістів – І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Коткова. Проте вже перед відкриттям одну зі створених ними декоративних композицій – «Джаз» – було збито як «нерадянську». Пізніше, під час чергової ідеологічної кампанії по «боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», були знищені й інші мозаїчні твори художників – «Квітухий сад» та «Юність». Ініціаторами ж цього акту виступили самі колеги: «На жаль, і в нашому мистецькому житті були спроби протягти абстракцію і формалізм у монументальні розписи сучасного інтер'єру, – писав О. Лопухов. – Група художників – І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков, незважаючи на критику Спілки художників оформлення ресторану “Метро”, “увічнюють” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображують чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну – металеві стружки» [8, с. 4]. Між тим жодної «абстракції» в цих роботах не було, у душі нової естетики 1960-х років художники вдалися до узагальнено-декоративних прийомів, трансформуючи реальні форми. Знищення загрожувало й оздобленню центрального вестибюля станції метро, суцільно вкритого яскравою керамічною плиткою (збереглася до нині) – матеріалом, що тоді тільки-но почав використовуватися в радянському стінопису, умовність орнаменту асоціювалася тут з мотивами народного мистецтва, яскравість та динамічність наповнювала простір виразною образністю.

Як згадує Юр'єв, «мене врятував Володимир Гнатович Заболотний, президент академії архітектури УРСР. <...> Заболотний звернувся до урядової комісії <...> і вони разом пішли оглядати мозаїки. Тоді Заболотний подивився на мене й каже: “Здорово!”. Навряд чи йому справді сподобалося – ймовірно, підтримав мене суто з принципу» [22, с. 35].

Однак «кампанія по боротьбі з абстракціонізмом» початку 1960-х болюче вдарила і по творах самого Юр'єва. У 1962 році його нефігуративні живописні композиції, представлені на Виставці-огляді робіт молодих архітекторів у Києві, були брутально знищені. Згадка про них залишилася в публікаціях, де, зокрема, з одного боку, відзначалося, що його «етюди на тему світло-музичного кіно, виконані аквареллю «по вологому», мають відсторонений характер, без конкретного зображення предметів. Причому це не самоціль, а цікава спроба ілюструвати спеціальні можливості нового синтетичного мистецтва кольору, музики і кіно» [7], з другого ж, нарікалося на їх схематичність, що не викликає «жодних думок та почуттів» [4]. Серед представлених на виставці робіт художника згадуються «Несамовито-червоний» та «Роздуми». Між тим у своїх абстракціях митець не лише вибудовував складні кольорово-тональні сполучення, але й представив тут твори-дослідження зі світлокольору, над проблематикою якого послідовно працював, починаючи з 1950-х років. Пізніше він відтворить частину цих робіт заново, ускладнюючи на деталізуючи закладені в них кольорові гармонії.

Серед нездійснених архітектурних проєктів Юр'єва – Палац Дарницького шовкового комбінату, побудований на контрасті прямокутних і криволінійних ритмів (1969), серед здійснених – житлові масиви Києва. Своє захоплення кольором та розуміння його багатогранного впливу на повсякдення він мріяв запровадити в навколишню забудову; він був одним з перших в Україні, хто почав писати про роль кольору в архітектурі [18]. Синтетичність його творчого мислення проявлялася в власне просторовому баченні: «В архітектурі можна

розглядати різні частини як частини великого музичного твору, – говорить він. – Ви заходите до вестибюля і дізнаєтесь, для чого ця будівля призначена. Те ж саме в симфонії, перша частина – це експозиція. Переміщення в просторі – принцип музичний. Приміщення різного призначення – це різні теми. А ритми? Навіть конструктивна побудова – це все музичні принципи. І в дрібницях, і в об'ємі все це – єдинство. Гармонійне єдинство – це уже мистецтво» [9]. Варто порівняти позицію українського митця з тлумаченням архітектури одного з провідних зодчих модернізму О. Німейєра, який бачив її як «своєрідний маніфест духу, уяви та поезії» [15, с. 28]. Ідеї функціоналізму й нові технології розкривалися талановитими архітекторами як новий етап синтезу техніки та творчої образно-просторової уяви.

Найзначнішою в архітектурній творчості Ф. Юр'єва стала новаторська для свого часу будівля Інституту науково-технічної та економічної інформації в Києві (1965–1972), що була певним символом «радянського модернізму» другої половини ХХ ст. Особливість її композиції полягала в поєднанні контрастуючих між собою об'ємно-просторових елементів: 16-поверхової вертикальної частини, низької, простягнутої вздовж вулиці, двоповерхової та вмонтованої в неї «капсули-тарілки» глядацького залу. Оригінальна виразність споруди відзначалася архітектурною критикою [5, с. 16–17]. Просторово-ритмічні особливості будівлі в образній формі продовжували та доповнювали розміщені на фасаді площинно-узагальнені бетонні рельєфи з алегоричними фігурами науки й мистецтва (скульптор Б. Довгань). Проте головним виразним художнім елементом став піднятий над землею конференц-зал. Поєднання в одній споруді прямокутних та криволінійних об'ємів у 1960-х роках було новаторським. Варто згадати хоча б композицію Палацу національного конгресу в столиці Бразилії за проєктом О. Німейєра (1960), де на горизонтальній частині встановлено дві круглі «чаші» – одна відкрита, повернута вгору, друга перевернута вниз. Проте у своїй архітектурі Ф. Юр'єв пішов далі: його

## ПОСТАТІ

«капсула-тарілка» не стоїть, а ніби летить, долаючи закони тяжіння...

При спорудженні Інституту авторським колективом (автор проекту та головний архітектор Ф. Юр'єв, за участі Ю. Новікова, В. Ковалю, Л. Ковтуна, Н. Кофмана) були застосовані нові для того часу технології – монолітного й збірного залізобетону та конструкції, що забезпечували особливу акустику в залі. Адже за задумом закоханого в музику архітектора, зал Інституту проектувався як акустичний, де надалі можна було б проводити музичні концерти. Свою ідею він реалізував повністю: акустика в конференц-залі Інституту дійсно вийшла унікальною, відзначалася гармонійною рівномірністю звуку без будь-яких тембральних втрат по всій площі, рівномірно розподілялася на кожне з п'ятисот глядацьких місць. 29 червня 2005 року тут відбулася виняткова подія – концерт-запис музики Юр'єва-композитора, виконаний на струнних інструментах Юр'єва – скрипкового майстра. Як згадує учасник концерту скрипаль А. Баженов, «те, що пролунало тоді, приголомшило нас... Концертний зал він створив як скрипку, смичкові інструменти – як концертний зал...» [1, с. 227]. Проте, конструюючи унікальний акустичний простір, архітектор мріяв і про реалізацію в ньому свого особливого проекту – кольорово-музичного театру, де на широкоформатному екрані мали б демонструватися світломузичні твори.

Ансамбль Інституту науково-технічної та економічної інформації в Києві був нагороджений премією Держбуду СРСР «За новаторство в архітектурі». Але попри високу оцінку й визнання надалі архітектурні проекти Юр'єва постійно підпадали під критику, вимагали переробки і пристосування до загальнопоширених уявлень. Архітектуру він змушений був залишити. У 1976–1991 роках викладав на факультеті графіки Київського відділення Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова.

Головною темою у творчості митця залишалася «музика кольору», яку він розробляв через теоретичний аналіз сприйняття кольору та його віддзеркалення в мистецтві та самої «музики світла» не ли-

ше як синтезу звуку та зображення, але і як особливого художнього висловлювання. У 1962 році журнал «Наука і життя» опублікував його статтю «Музика кольору», де була представлена його авторська концепція, оригінальна «кольорова гама» з 16 кольорів та спосіб запису кольоромузичної партитури [19]. Розвиваючи цю тему в статті 1966 року в журналі «Ранок», він підкреслював, що «кольоромузика» не лише є засобом «перекладу» образів малярства на мову музики, але й становить цілком самостійний вид мистецтва: «Музичний колір розвивається незалежно від музики звуку як самостійний вид образотворчого мистецтва <...> музика світла», «в музиці світла йдеться не тільки про музичний колір, а ще й про музичний тон, його пластику та будь-які інші музичні форми» [20]. На початку 1960-х у видавництві «Музична Україна» мала бути надрукована монографія Юр'єва «Музыка света», яка через звинувачення в «абстракціонізмі» була видана майже через десять років.

Варто зазначити, що тема взаємодії музики, світла та зображення має давню історію. У її основі – не лише візуалізація музичних гармоній, але й увага й пошук спільних засад різних видів мистецтва та їхнього поєднання у синтетичному Gesamtkunst. На цьому шляху свого часу були висунуті різні теорії, що спиралися на визнання суто фізичних закономірностей трансформації музики у світло, до яких поступово стали залучати фізіологічні, психологічні та естетичні аспекти. Серед дослідників цієї проблеми – Піфагор, Ньютон, Кеплер. В історії мистецтва відомі також спроби створити спеціальні інструменти для візуалізації музики, один з найдавніших серед яких, зокрема, «Clavecin de couleurs» та книга «Traité de la pesanteur universelle» («Договір всевітнього тяжіння») французького вченого Луї-Бертрана Кастеля (1688–1757), який вивчав спорідненість звуку та кольору.

Уже на ранніх етапах були сформульовані й два головні підходи до проблеми: створення кольоромузики як візуального супроводу (чи доповнення) музичних творів, побудований на відповідності звукових і кольорових композицій, та музики кольору –

самостійного виду мистецтва, у якому рухливі кольорові структури базуються на основі музичних закономірностей. Обидва ці підходи знайшли продовження в практиці другої половини ХХ ст.

Загально-естетичні ж розробки широкої концепції синтезу мистецтв були пов'язані з естетикою романтизму, де синтез «як принцип всеохоплюючої взаємодії та взаєморозчинення» бачився «універсальною формою зв'язку та єдності як у природі, так і в культурі» [10, с. 8]. За філософією романтиків кожен з видів мистецтв міститься в іншому, а мова мистецтва є спільною для всього художнього мислення. Більш того, як підкреслює О. Муріна, «феномен синтезу цікавить романтиків у зв'язку з поширеним серед них вченням про "всекультуру", де перетинаються такі різні явища, як наука та мистецтво, мистецтво та філософія, мова та міфологія, фольклор та природознавство та ін.» [10, с. 8]. В естетиці романтизму ідея універсальних зв'язків поєднувала не лише традиційні архітектуру, живопис, скульптуру, а поряд з ними й музику, але й залучала до загального синтезу поезію. «<...> видиму музику складають арабески, узорі, орнаменти та ін. Поезія у строгому сенсі здається майже проміжним мистецтвом між живописом та музикою. Невже не повинні відповідати такт фігурі, а звук – кольору?» – писав поет Новалис [12, с. 254]. А філософ Ф. Шлегель розмірковував: «Твори великих поетів нерідко дихають духом суміжних мистецтв. Чи не так у живопису? Невже в певному сенсі Мікельанджело не пише як ваятель, Рафаель – як зодчий, Корреджіо – як музикант?» [12, с. 259]. У свою чергу композитор Р. Шуман вважав, що естетика одного мистецтва є й естетикою іншого, і лише засоби відрізняють їх одне від одного [16, с. 273]. Сама ж музика як найменш пов'язана з емпіричним світом виступала тут певним панмистецтвом, де поняття музичності пронизувало всю художню творчість, так чи інакше визначаючи та об'єднуючи всі її різновиди. Синтез мистецтв як злиття різних його складових (зокрема звука та кольору) виступав за їхньою концепцією чи не єдиним видом творчості, здатним впливати на людину на рівні із са-

мою природою. У теоретичних розробках Ф. Юр'єва ідеї романтиків знайшли своє продовження, підкріплені науково-художнім досвідом ХХ ст., що, зокрема, відобразилося в його монографії «Цвет в искусстве книги» 1987 року [23].

Новий етап інтересу до синтезу мистецтв, зокрема музики та кольору, розпочався на початку ХХ ст. У 1910 році вперше у світовій практиці у своїй симфонії «Прометей» О. Скрябін вводить партію світла – «Luce», написану для «світлового клавіра», однак як саме мала бути виконана ця партія і які саме кольори відповідають тут нотним знакам, залишилося зашифрованим. Ф. Юр'єву належить оригінальна версія прочитання цієї партії. У 1912 році в першому випуску альманаху «Синій вершник» була надрукована сценічна композиція В. Кандинського «Жовтий звук» на музику Ф. Гартмана, що передбачала синтезування в одному дійстві кольору, світла, руху та музики. У 1912 році А. Римінгтон у Лондоні видає книгу «Colour music». У 1913-му композитор А. Шенберг пише монодраму «Щаслива рука», де звук мав переходити у світло... Тоді ж у Нижньому Новгороді Д. Хмельницький випускає книгу «Спроби надати естетичне задоволення в музиці кольоровими комбінаціями» та з групою ентузіастів проводить кольоромузичні концерти. У 1919–1920 роках у Петрограді художник і винахідник Г. Гідоні створює спеціальний апарат із проекції кольору та світла, а в 1925-му проголошує доповідь «Світло-оркестр, або Використання світла у музиці» та «Світло-фарбовість як особливий вид мистецтва». На початку 1920-х років художник В. Баранов-Россіне конструює музичний інструмент «оптофон», на якому виконує світломузичні твори. У 1932 році П. Кондрацький видає монографію «Основи кольоростатики», де пропонує свій нотний запис кольорів у музиці та апарат «кольорофон».

У 1960-х роках цей досвід у нашій країні був майже забутий та невідомим. Однак ідеї кольоромузики привертати увагу досить широкого кола людей, серед яких були художники, інженери, теоретики, що заново відкривали їх для себе та розвивали їх на

## ПОСТАТІ

засадах нових досягнень науки й техніки. Дослідження в цій царині проводилися в різних містах країни. У них відбивалися загальні захоплення наукою, чії можливості тоді здавалися безмежними, прокреслювалися нові шляхи поєднання мистецтва та техніки. У 1960-х роках, як і на початку ХХ ст., актуальним ставало наукоподібне художнє мислення, що моделювало багатогранну картину світу та нові види творчої діяльності. Мистецтво відкривалося тут як інструмент пізнання людини і світу, засіб аналізу та розширення свідомості. Серед головних центрів 1960-х, де розроблялися проблеми кольоромузики, – конструкторське бюро «Прометей» у Казані на чолі з Б. Галєєвим (один з головних творчих опонентів Ф. Юр'єва), яке поступово переросло в Науково-дослідницький інститут експериментальної естетики при Казанському університеті; студія при музеї О. Скрябіна в Москві та московська група «Рух», з першим керівником якої Л. Нусбергом Ф. Юр'єва пов'язувала багаторічна дружба; лабораторії при Калінінградському університеті та спеціальна лабораторія кольоромузики Ленінградського НДІ ім. О. Попова на чолі з К. Леонтєєвим – автором брошури «Музыка и цвет» (1961), що захопила тоді багатьох ентузіастів; відділи в інститутах автоматики та телемеханіки Ленінграда й Москви.

В Україні тема «кольорової музики» програмно розроблялася кількома дослідниками й винахідниками [14]. Серед них – харківський інженер Ю. Правдюк (1924–2002). Закоханий у музику, будівельник за освітою, він захопився ідеєю кольоромузики на початку 1960-х років під впливом перших статей на цю тему (зокрема брошури К. Леонтєєва) і вніс у її розробку самостійні винаходи. Серед них – ідея «кольорового форморуху» та конструювання «пристрою для отримання музичних світлокольорових композицій», який був запатентований ним у 1990 році. Пристрій являв собою електромеханічний апарат-проектор із прорізними трафаретами та світлофільтрами. Ідея Ю. Правдюка полягала в підсиленні вражень від класичної музики через рухомі кольорові форми, які демонструвалися на

екрані. З 1960-х років навколо Ю. Правдюка згуртувалася «Студія світложивопису», протягом 1969–1989 років у літньому павільйоні Центрального парку культури та відпочинку ім. М. Горького в Харкові проходили світломузичні концерти.

Під враженням від діяльності групи Ю. Правдюка ідеями музики кольору в 1960-тих захопився полтавський інженер П. Зорін. На сконструйованому ним невеликому (легкому для транспортування) пристрої він змодельовував рухи узагальнених кольорових форм різної інтенсивності освітлення, які накладаючись на запис музичного твору (зазвичай класичного), досягають гармонійності та синтетичності світлозвукового образу.

Отже, обидва винахідники розглядали проблему світло / кольору / музичного синтезу насамперед як інженерну, де найважливішим було створити пристрій (інструмент) для відтворення руху кольорів у просторі. Взаємодія ж з музикою йшла тут інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів.

У 1967 році в Одесі був створений клуб «Колір, музика, слово» ім. М. К. Чюрльоніса. Його ініціатором та першим головою був інженер В. Ніколаєвський, який тоді переїхав в Україну з Литви. Потім до кінця свого життя клуб очолював художник О. Соколов (1919–1990). Клуб об'єднав найрізноманітніших любителів мистецтва – музикантів, літераторів, філософів, інженерів... Лекції, зустрічі, концерти проходили в залі Музею західного та східного мистецтва, де працював О. Соколов. Наскрізною в програмі клубу виступала ідея синтезу мистецтв, його нетрадиційних вимірів, взаємодія різних шарів художнього бачення, уособленням якого виступала творчість М. Чюрльоніса, що тоді, після довгих років замовчування, стала дуже популярною в СРСР, перекидаючи містки до символічного мистецтва початку ХХ ст. У творчості ж самого О. Соколова тема взаємодії музики та зображення розкривалася через авторське «ілюстрування» творів відомих композиторів. Подібні графічні (здебільшого умовно-нефігуративні) композиції склали потужний шар його доробку. У 1969 році в Одесі відбулася

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧИСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

наукова конференція «Світло і музика», що супроводжувалася концертами та, зокрема, виконанням уперше в Україні в одеській філармонії поем Чюрльоніса «Ліс» і «Море», у рамках конференції відбулась і виставка робіт О. Соколова. Одесу відвідали Б. Галєєв та В. Лансбергіс – музикознавець, дослідник творчості Чюрльоніса, а згодом – голова Верховної Ради Литви.

У цьому контексті творча позиція Ф. Юр'єва виділялася глибоким теоретичним підґрунтям, самостійністю та системністю мислення. Зокрема, один з перших у світі він довів органічну природу кольоросприйняття, що забезпечується наявністю двох кольорових та одного чорно-білого каналів бачення у зорових нервах людини. Показово, що подібний напрям дослідження природи людського зору проводили й зарубіжні фізіологи. У 1967 році, паралельно з розробками Ф. Юр'єва, три вчених-фізіологи – Р. Граніт, Х. Хартлайн, Д. Уолд – отримали Нобелівську премію «за відкриття, пов'язані з первинними фізіологічними та хімічними зоровими процесами, що відбуваються в оці» [11]. Але якщо західні вчені аналізували суто фізіологічну природу зору, то Юр'єв досліджував її в іншому аспекті. У своїх дослідженнях Юр'єв наголошує на інтелектуальності бачення, яке є не лише частиною фізіології людини, але й результатом поступу загальнолюдської культури та історичного досвіду. Сприйняття та відтворення кольорів у мистецтві аналізувалося ним на величезному матеріалі мистецтва й наукових концепцій – від Аристотеля та рукописних книг до теоретичних наукових розробок ХХ ст. і сучасних йому творів художників. Однак оприлюднити свої міркування йому вдалося лише у 1987 році. У монографії «Цвет в искусстве книги» він зазначав: «З великою мірою вірогідності можна припустити, що поліхромний зір людини розвився значно пізніше монохромного <...> Процес кольорового бачення динамічний. Але у своїй динаміці він чітко підпорядкований внутрішній логіці діалектичного пізнання реальності. Величезна кількість фізичних стимулів, котрі потрапляють в око у будь-якій послідовності, мозок опрацьовує стадіально» [23, с. 15, 20]. А тому «ста-

новлення кольорової знакової системи всюди відбувалося нерозривно від головних течій у писемній та художній культурі. Тому відокремлене вивчення знакових функцій кольору, особливо символічних неможливе» [23, с. 38].

У трактовці автора і власне термін «світло» є синтезуючим – «синонім всього видимого нами світу. <...> Музика світла – це така метаморфоза образотворчого мистецтва, при якій зображальне мистецтво перетворюється на виражальне» [21, с. 45]. Розвиваючи свою теорію «музики світла» як синтетичного виду мистецтва, він наголошує, що «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 світловипроміюючого пристрою, кіноекран, лінійні та тональні композиції світломузичного дійства, яка відбувається на екрані» [21, с. 47]. Дослідник підсумовує: «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)» [21, с. 50]. Таким чином, «музика світла», попри її синтезуючу природу, постає частиною візуального мистецтва, яке через неї розширює свої кордони, залучає до свого простору нові компоненти.

Не випадково і запропонована Ф. Юр'євим оригінальна розшифровка партії світла в поемі О. Скрябіна «Прометей» базувалася на системності підходу. На відміну від попередніх прочитань, що будувалися на відповідності музичних звуків окремим кольорам, свою версію митець розгортав за принципом тональних відпо-



## ПОСТАТІ

відностей. На його думку, музичнокольорова система Скрябіна близька до звукової температури Й. С. Баха, тобто має узагальнюючий, структурний характер, а в самій поемі партія світла найтісніше пов'язана зі всією композицією поеми, не є самостійною, а виступає продовженням та розвитком загального задуму. Висновки ж автора виходили за межі окремого твору, він писав: «Уже сьогодні видно, що музика світла не може обмежитися лише світломузичним синтезом; уже сьогодні видно, що динамічний музично-виражальний метод художньої творчості перестав бути монопольним засобом звукової музики і, навпаки, вже відомо, що звукомузика може користуватися багатьма засобами зображальних мистецтва. Взаємне збагачення різних видів мистецтва буде продовжуватися далі» [21, с. 61].

При реалізації своїх задумів майстер розробив і музичні пристрої-інструменти та створив проект світлотеатру, план якого вперше був надрукований у журналі «Ранок» 1966 року [20]. У середині 1960-х років йому вдалося організувати кілька світломузичних концертів у Києві, де демонструвалися його твори. Опис першого з них, що відбувся наприкінці 1965 року, зробив журналіст С. Плачинда: «Три чудернацькі, незвичайні екрани (з-поміж них один – круглий, матовий, скляний!); невеличке “піаніно”, де проти кожного клавіша яскравіє смуга певного кольору; незнайомі інструменти; кабелі, що тягнуться до екранів» [13]. Концерту передувала доповідь автора про теорію світломузики, особливості її виконання та про нові зображувально-динамічні види образотворчого мистецтва. «А потім... гасне світло. На одному екрані займаються, палахкотять, біжать дивовижні – то “гарячі”, то “холодні”, то ніжно-весняні, то фантастично бурхливі гама кольорів. Хвилюючі світло ритми. Чарівні відіння. Казкові тони, що їх рідко хто може побачити. Флоріан Юр'єв та його колега виконують інструментальний дует. Другий – сферичний – екран, як своєрідний рефрен, підсилює головний мотив твору – кольорову легенду чи баладу, в якій так гостро відчутне торжество прекрасного. Дивно, але при спогляданні

світло-фантазії зовсім не відчуваєш відсутності звука» [13]. До своїх творів на цьому концерті автор активно залучив і слово-зображення, а саме: «На звичайному кіноекрані демонструється записаний на кольорову кінострічку “Лівий марш” В. Маяковського. І тут відкривається зовсім невідома форма естетичного тлумачення художніх творів! На відповідному світловому тлі виринають на весь екран слова, вирази, окремі склади, літери... Кожне з них має свій шрифт, форму й величину, забарвлення, ритмічний перебіг, динаміку подачі – все це відповідає змістові, емоційному значенню слова. За абсолютної тиші відчувається звучання слова <...> Вагомо, хвилююче були виконані “в кольорі” вірші Ліни Костенко “Вітраж” та Флоріана Юр'єва – “Роботи”... Вразила глядачів і світло симфонія Юр'єва “Жар-птиця”» [13].

Ось як коментує цей концерт сам автор: «На концерті 25 грудня глядачам перш за все були показані два кольоровідтворюючі інструменти. <...> Перший інструмент називається “поліколір “Акорд””. Він виглядав як простий прямокутник з білим матовим екраном. Від прямокутника тягнулися дроти до пульту з кольоровими клавішами. Другий інструмент називається “моноколір “Гварнер””. Зовні він мав форму великої білої чечевиці. Чечевиця теж з'єднувалася дротами з клавіатурою. На цих інструментах була виконана музика кольору, спеціально для них написана. <...> Під час гри композитор чергував кольорові “пасажі” з акордами, акорди – з плавними “мелодичними” змінами кольорів і, таким чином, створював кольоромузичні картинки. Картинки називалися: “Марш”, “Ноктюрн”, “Елегія”, “Танець”. Здавалося, що слухаєш музику, хоча ніякого звука не було, музика кольору виконувалася у цілковитій тиші. Також у цілковитій тиші був виконаний концерт для двох світло інструментів. Тут вже два виконавці грали в ансамблі, причому моноколір “Гварнері” давав швидку, якщо можна так сказати, віртуозну зміну кольорів, а поліколір “Акорд”, на якому грав художник Б. В. Валуєнко, йому акомпанував набором складних кольорових акордів» [21, с. 40]. На концертах був показаний і

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ



Ф. Юр'єв на кольоромузичному концерті. 1964 р.



Юр'єв Ф. Композиція до-дієз мінор. 1962 р. Полотно, олія

ПОСТАТІ



Юр'єв Ф. Система кольоромузичних тональностей. 1960-ті рр.

фільм «Жар-птиця», що мав не лише суто мистецький, але й дидактичний зміст. Фільм складався з трьох частин: 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 в 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. Тоді, у 1960-х, митець створив і моделі та технічний опис цілого «кольоромузичного оркестру», що складався з світлоорган, «кольоровіолончелі», «кольорової труби», «кольорофлейти» та системи «кольоровипроміюючих інструментів» [21, с. 69–72]. Отже, ідея світлотеатру не залишала художника, він розробляв її на різних рівнях: від створення винятково акустичного простору в будівлі Інституту науково-технічної інформації, через детальний план концертного залу, який він друкував у журналах та своїй монографії, до детальної розробки світлоінструментів, на яких можна було б виконувати музику світла.

Серед винаходів Ф. Юр'єва – оригінальний метод кольорової фонетичної транскрипції, який може бути застосований для кольорозапису поезії та музики. Однак його мета полягає не лише в запису кольоромузичних творів, але і в аналізі вже існуючих, як музичних, так і поетичних. Адже сама система мислення в даному разі спрямована на окреслення та виявлення спільних засад різних видів мистецтва, що їх, на думку автора, так чи інакше поєднує загальне прагнення гармонійної виразності.

Так, у музичних творах він висуває принцип «кольорових октав» і «октавного кольору», «темперації кольорової гами», «кольорового камертону», необхідного для створення світломузичних інструментів, та суголосну йому чітку систему запису кольоромузики з урахуванням мілімікронної темперації та нотний запис кольорової га-

ми. Детальні розробки представлені в його монографії «Музыка света».

На окрему увагу заслуговує в цьому контексті й оригінальне «Кольорове складове письмо Ф. Юр'єва», що є засобом кольорогармонійного аналізу поетичних творів. Як розповідає автор, «цей метод виник з мого захоплення поезією. Я писав вірші, тож спробував структурувати їх за допомогою кольору. Кольорові рядки складалися в картину. Час перетворювався на простір, – якщо вірш розгортається в часі, то його кольоровий еквівалент можна досягнути миттєво, єдиним поглядом! Я почав перекладати на кольори вірші інших поетів. Виявилось, що кожен великий поет має свій характерний набір кольорів» [2].

«Кольорове складове письмо Ф. Юр'єва» стало результатом величезної дослідницької роботи, яка, зокрема, ставила за мету виявити зорову відповідність кольору та звука [24]. Дослідник дійшов висновку, що «при зіставленні різних систем фонетикокольорових відповідностей в них виявляються схожі тенденції, які полягають в тому, що певна активність голосних відповідає певній активності кольорів» [23, с. 170]. Так, зіставляючи різні закономірності психологічного сприйняття кольору та звука, дослідник побудував узагальнюючу систему кольорових голосних. А потім, визначивши кольори голосних звуків, він розфарбував кольором голосного звука приголосний складу, таким чином, отримавши «ємне складове письмо, що економить площу носія текстової інформації і активно виявляє наочну картину фонетичного строю тексту» [23, с. 172]. Як зазначає вчений, подібне письмо може легко прислуговуватися для «виявлення фонетичної структури і вокальної гармонії віршованих творів. Фарбуючи склади символічним кольором голосного, ми отримуємо картину звукової гармонічної структури вірша» [23, с. 172]. Подібний запис тексту дуже корисний при перекладі віршів з інших мов, дає можливість унаочнити композицію тексту та його ритміку. Зроблений Юр'євим кольорофонетичний запис віршів різних поетів, зокрема Шевченка, Пушкіна, Хлебнікова, Блока та ін., візуалізує структуру твору, виявляє худож-

## ПОСТАТІ

ні особливості віршування, що притаманні кожному конкретному авторові.

Однак, розробляючи своє «кольорове складове письмо», Ф. Юр'єв залишається художником: запис кожного вірша можна розглядати і як самостійний твір, де знаки та кольори сплітаються у виразні орнаментальні композиції.

У 2015 році Інститут екології та токсикології ім. Л. Т. Медвідя, де протягом останніх десятиліть в акустичній лабораторії працює Ф. Юр'єв, видав його книгу «Цветовая образность информации», до якої ввійшли його попередні монографії, візуальні розробки, об'єднані назвою «Арт-формула», та створений ним у 1978 році діафільм «Слово про колір...». Як зазначив у книзі президент Міжнародної академії «Modus coloris» С. Мадяр, свого часу цей фільм розійшовся миттєво, перетворившись на бібліографічну рідкість, перевидання цього унікального матеріалу є потрібним і актуальним [25, с. 266].

І справді, розробки Ф. Юр'єва набувають нової особливої актуальності в сучасну інформаційну добу, презентуючи своєрідну модель візуалізації інформації – у даному разі художньої. Однак закладені в ній можливості мають надзвичайно широкий діапазон. Синтетичний метод художника-дослідника поєднує абстрактні, структурно-логічні та образно-естетичні складові, переводячи вербальне у візуальне, темпоральне – у просторове. Його «письмо» – ще одна пропозиція на шляху до тої метамови, що здатна поєднати різні фахові царини,

різні види мистецтва, утворити синтетичний Gesamtkunst, над яким протягом століть розмірковує людство.

Подібний образно-символічний підхід проявляє себе і в так званих живописних «модусах» художника: портретах, абстрактних кольорових, структурах та композиціях. Не будучи ані малярством, ані живописом, ані картинами в традиційному вимірі, вони є скоріше візуально-змістовими конструктами, що в концентрованій формі через знаки та символи відтворюють роздуми художника про історію, світ, мистецтво, людину...

Творчість Флоріана Юр'єва, у якій естетичне невіддільне від аналітичного, образне від логічного, можна розглядати як своєрідну авторську версію сайнс-арт (science art) – особливого напрямку сучасного мистецтва, що існує на перетині художнього та наукового, творчого та технологічного. Твори «наукового мистецтва», як правило, ґрунтуються на глибокій дослідницькій основі, спираються на наукові розробки, одночасно звертаючись до емоцій, дозволяють не лише розуміти, але й відчувати, переживати ту чи іншу художню ідею. Винятковість доробку Ф. Юр'єва полягає не лише в тому, що подібне спрямування склалося в його творчості ще в 1950-х роках, певним чином випередивши свій час, а у своєрідності самого напряму діяльності, способу мислення, що не відкидає величезного досвіду мистецтва, а продовжує його, доповнюючи самостійністю думки, широтою образних узагальнень.

## Джерела та література

1. Баженов А. О маэстро Флориане Ильиче Юрьеве. *Юрьев Ф. Река времен* / ред.-сост. А. А. Белоусов. Киев : Полиграфцентр ТАТ, 2006. С. 226–227.
2. Білоусов А. Колір гармоній. *Культура і життя*. 1998. 4 лютого. С. 4.
3. Головки Г. Архитектура киевского метрополитена. *Строительство и архитектура*. 1960. № 11. С. 15–16.
4. Головки Г. Мужают молодые архитектурные кадры. *Строительство и архитектура*. 1962. № 9. С. 34.
5. Городской В. Я., Тищенко Б. А. Общественное здание и площадь города (о здании лабораторного корпуса УкрНИИИТИ на площади Дзержинского в Киеве). *Строительство и архитектура*. 1972. № 10. С. 14–18.
6. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК : в 15 т. 9-е изд. Москва : Политиздат, 1986. Т. 9. 574 с.
7. Лекарь Б. Живопись и графика на выставке молодых архитекторов. *Строительство и архитектура*. 1962. № 9. С. 34
8. Лопухов О. Час творити. *Мистецтво*. 1963. № 2. С. 3–4.
9. Макар Р. Космос, кольоромузика, КДБ. Історія будівництва «літаючої тарілки». URL : [http://lb.ua/culture/2017/12/19/385156\\_kos](http://lb.ua/culture/2017/12/19/385156_kos).

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧИСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

10. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). Москва : Искусство, 1982. 192 с.
11. Нобелівська премія в галузі фізіології. URL : <http://dspace.uzhnu.edu.ua>jspui>bitstream>lib>.
12. Памятники мировой эстетической мысли : в 6 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 3. 1006 с.
13. Плачинда С. Перший концерт... *Ранок*. 1966. № 3. С. 9.
14. Пруденко Я. Українська світломузика. 2019. Відкритий архів українського медіа арту «ГО ДЗИГ'АМЕДІ-АЛАБ». URL : <http://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/>.
15. Хайт В. Творец синтетической архитектуры. *Декоративное искусство СССР*. Москва, 1977. № 8. С. 28–33.
16. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Москва : Музгиз, 1956. 400 с.
17. Юрьев Флориан де Киренги. Автобиография. Рукопис. Архів Ф. Юр'єва.
18. Юр'єв Ф. Барви навколо нас. *Радянська Україна*. 1968. 13 вересня. С. 4.
19. Юр'єв Ф. Музыка кольору. *Наука і життя*. 1962. № 1. С. 36–37.
20. Юр'єв Ф. Музыка світла. *Ранок*. 1966. № 3. С. 9–10.
21. Юрьев Ф. Музыка света. Киев : Музична Україна, 1971. 168 с.
22. Юр'єв Флоріан: «Нічого хорошого в Україні зробити не можна – все знищать». *Art Ukraine*. Київ, 2013. № 3–5. С. 34–40.
23. Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. Киев : Вища школа, 1987. 245 с.
24. Юрьев Ф. Цветной текст. *Актуальные проблемы книговедения*. Москва : Изд-во АН СССР, 1976. С. 123–130.
25. Юрьев Ф. Цветовая образность информации. Киев : Новий друк, 2015. 319 с.

## References

1. BAZHENOV, Aleksandr. On the Maestro Florian Illich Yuriev. In: A. BELOUSOV, the editor-compiler. *Yuriev F. The Stream of Times*. Kiev: Poligrafcentr TAT, 2006, pp. 226–227 [in Russian].
2. BILOUSOV, A. The Colour of Harmonies. *Culture and Life*, 1998, February 4, 4 [in Ukrainian].
3. GOLOVKO, Grigorii. Architecture of Kievan Underground. *Building and Architecture*, 1960, 11, 15–16 [in Russian].
4. GOLOVKO, Grigorii. Young Architectural Staff is Reaching Manhood. *Building and Architecture*, 1962, 9, 34 [in Russian].
5. GORODSKOI, V., B. TISHCHENKO. Public Building and the City Square (On the Edifice of the Laboratory Building of the Ukrainian Research Institute of Scientific and Technical Information on Dzerzhynskii Square in Kiev). *Building and Architecture*, 1972, 10, 14–18 [in Russian].
6. EGOROV, Anatolii, Klavdii BOGOLIUBOV. *Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and Decisions of the Congresses, Conferences and Plenums of the Central Committee (1898–1988)*: In Fifteen Volumes, 9th ed. Communist Party of the Soviet Union; Marxism-Leninism Institute at the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union. Moscow: Politizdat, 1986, vol. 9, 574 pp. [in Russian].
7. LEKAR, Boris. Painting and Drawing at the Young Architects Exhibition. *Building and Architecture*, 1962, 9, 34 [in Russian].
8. LOPUKHOV, Oleksandr. It's a Time to Create. *Art*, 1963, 2, 3–4 [in Ukrainian].
9. MAKAR, Roksolana. *Cosmos, Colour and Music, Committee for State Security. The History of 'Flying Plate' Building*. Available from: [http://lb.ua>culture>2017/12/19>385156\\_kos](http://lb.ua>culture>2017/12/19>385156_kos) [in Ukrainian].
10. MURINA, Elena. *The Problems of Synthesis of Spatial Arts (Essay of the Theory)*. Moscow: Iskusstvo, 1982, 192 pp. [in Russian].
11. *The Nobel Prize in the Field of Physiology*. Available from: <http://dspace.uzhnu.edu.ua>jspui>bitstream>lib> [in Ukrainian].
12. OVSYANNIKOV, Mikhail, editor-in-chief. *The History of Aesthetics. The Monuments of World Aesthetic Thought*: In Five Volumes. Moscow: Iskusstvo, 1967, vol. 3, 1006 pp. [in Russian].
13. PLACHYNDA, Serhiy. The First Concert... *Morning*, 1966, 3, 9 [in Ukrainian].
14. PRUDENKO, Yanina. *Ukrainian Son of Lumiere*. 2019. Public Archives of Ukrainian Media Art 'Social Union DZYGAMEDIALAB'. Available from: <http://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> [in Ukrainian].
15. KHAIT, Vladimir. The Creator of Synthetical Architecture. *Applied Arts of the USSR*. Moscow, 1977, 8, 28–33 [in Russian].
16. SHUMAN, Robert. *Selected Articles on Music*. Moscow: Muzgiz, 1956, 400 pp. [in Russian].
17. YURIEV, Florian da Kirengi. *Autobiography*. A Manuscript. Florian Yuriev Archives [in Russian].
18. YURYEV, Florian. Colours Around Us. *Soviet Ukraine*, 1968, September 13, 4 [in Ukrainian].
19. YURYEV, Florian. The Music of Colour. *Science and Life*, 1962, 1, 36–37 [in Ukrainian].
20. YURYEV, Florian. The Music of Light. *Morning*, 1966, 3, 9–10 [in Ukrainian].
21. YURYEV, Florian. *The Music of Light*. Kiev: Muzychna Ukrayina, 1971, 168 pp. [in Russian].
22. YURYEV, Florian: 'Nothing Well can be done in Ukraine – Everything will be Destroyed'. *Art Ukraine*. Kyiv, 2013, 3–5, 34–40 [in Ukrainian].

## НОСТАТИ

23. YURYEV, Florian. *Colour in the Art of Book*. Kiev: Vyshcha shkola, 1987, 245 pp. [in Russian].
24. YURYEV, Florian. *Colour Text. Relevant Problems of Bibliology*. Moscow: AS of the USSR Publishers, 1976, pp. 123–130 [in Russian].
25. YURYEV, Florian. *Colour Imagery of the Information*. Kiev: Novyi druk, 2015, 319 pp. [in Russian].

## SUMMARY

The works of one of the most original Ukrainian artists of the second half of the twentieth century Florian Yuryev are analyzed in the article. They have expanded in the field of architecture, painting, music, poetry, theory of art. New versions of artistic synthesis and new types of art have been advanced. There is music of light among them, interpreted by the author as a separate kind of visual art, which, basing on the principles of musical harmonies and pictorial colorism, is quite independent. The idea of the light theater, which plan and instruments for light orchestra have been developed by him in the early 1960s is among the ideas that have inspired the artist for many years. An original reading of the famous part of light in *Prometheus* poem by O. Skriabin belongs to Yuryev. He has developed his concept of music of colour and general colorism basing on a deep theoretical principles, which have synthesized knowledge in the history and theory of art, physiology, psychology. An original method of colour phonetic transcription, which can be used for the colour recording of the poetry and music, and colour composite writing for the recording and analysis of poems is among the author inventions. F. Yuryev works are synthetic in their nature and they emerge as an original version of science art, existing at the intersection of artistic and scientific, creative and technological.

**Keywords:** synthesis of arts, music of light, colour, harmony, analyticity of artistic thinking.