

УДК 78.036:780.8:780.653.1:78.02(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318678

ПРИХОДЬКО А. В.

Приходько Анна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

© Приходько А. В., 2024

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОЄКТ «ЗВУКОІЗОЛЯЦІЯ»: СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЙНИХ ТА ПРОСТОРОВИХ КОМПОЗИЦІЙНО-ТЕХНІЧНИХ ПРИНЦИПІВ

Розглянуто специфіку втілення просторових композиційно-технічних принципів та особливостей реалізації одного із знакових експериментів у площині електроакустичного та аудіовізуального синтезу — проєкту «ЗвукоІзоляція» (2011/2012 рр.). Окреслено особливості рецепції музично-просторових перформативних дійств. Відтворено умови реалізації проєкту в технічному (у просторових диспозиціях суб'єктів та об'єктів музичного процесу) та концепційному модусах. Диференційовано мультимедійні мистецькі проєкти/твори, засновані на аудіальній та візуальній модальностях сприйняття. Розкрито значимість концептуального синтезу та його вплив на рецепцію аудіально-візуальних інтеракцій. Обґрунтовано, що складові синтетичного проєкту як цілісного твору вступають в діалогічні відношення один з одним, в залежності від яких формуються моделі аудіовізуальної комунікації. Вони створюють принципово нове концепційне поле, що в ряді випадків може виступати механізмом руйнування стереотипів художнього мислення. Доведено, що розширення меж академічного середовища або повний вихід із нього (у проєкті 2012 р.) формує новий тип естетичної диспозиції. Діалог з простором здійснюється як дія (мистецький жест), спрямована на розширення моделей сприйняття мистецького висловлювання, завдяки чому відбувається розширення меж горизонту слухацьких очікувань. Як результат проведеного дослідження виявлено, що просторові рішення в організації аудіовізуальних проєктів відкривають нові можливості та ряд складнощів у реалізації. З'ясовано, що просторові характеристики звукової складової твору залежать не лише від властивостей, притаманних тому чи іншому музичному інструменту або запису, але й від специфіки розташування у просторі та самого простору, який може бути наповненим специфічними символами та додатково створювати різноманітні смисли й алюзії. Аудіовізуальний синтез по відношенню до музичного мистецтва створює нові перспективи для багатопланової роботи з аудіальним та візуальним матеріалом.

Ключові слова: музика ХХІ століття, просторова музика, електроакустична музика, діяльність Ensemble Nostri Temporis, рецепція, композиторські техніки, аудіовізуальні проєкти.

Вступ. Упродовж кількох останніх десятиліть у музичних виконавських практиках спостерігається тенденція до аудіально-візуальних інтеракцій як комунікативної взаємодії, що зумовлює науковий інтерес до висвітлення специфіки реалізації музично-перформативних дійств.

Одним із масштабних прецедентів реалізації просторового звучання, електроакустичного та візуального синтезу у переозначеному просторі справедливо вважа-

ється аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція», реалізований у 2011/2012 роках групою українських митців на замовлення платформи культурних ініціатив Ізоляція. Автором візуальної частини проєкту виступив Мирослав Вайда, музичної — композитори Богдан Сегін, Олексій Шмурак, Максим Коломієць, за участі Ensemble Nostri Temporis¹. Артфонд «Ізоляція» — неприбуткова недержавна платформа культурних ініціатив, заснована 2010 року в Донецьку на території колишнього заводу ізоляційних матеріалів (звідки й запозичена назва). 2012 року проєкт мав продовження «ЗвукоІзоляція — II: outside» і у перспективі — створення однойменної арт-резиденції, метою якої було встановлення зв'язків між митцями і місцевими аудиторіями, залучення колективів сучасної академічної музики, композиторів, художників відео-арту тощо. Плани залишилися нереалізованими. 9 червня 2014 року територію Фонду було захоплено для потреб самопроголошеної «ДНР», територія заводу до сьогодні використовується як в'язниця і катівня.

Актуальність дослідження визначається недостатньою розробкою заявленої проблематики, відсутністю системного аналізу проєктів електроакустичного та аудіовізуального синтезу в академічному музичному мистецтві. Важливим видається також введення до наукового обігу технічних матеріалів із приватних архівів авторів проєкту. Зазвичай такі «внутрішні» документи не потрапляють до кола зору дослідників через свою утилітарність в організаційному процесі реалізації твору/проєкту, але подекуди саме вони можуть відкрити перспективи подальшого вивчення аналогічних мистецьких явищ.

Частіше за все масштабні проєкти, зокрема аудіовізуальні (що вимагають залучення значних ресурсів для забезпечення технічної організації), виконуються «перший і останній раз»; згадки про них поступово зникають з інформаційного простору. Аналіз особливостей реалізації аудіовізуальних проєктів, у яких поєднуються різні види мистецтва (музичне, образотворче), різні техніки композиції та музично-виконавська складова, а також технології створення візуальної частини, сприяє систематизації та диференціації наявних і нових ракурсів дослідження цього синтетичного феномена в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Мета статті — розкрити специфіку втілення просторових композиційно-технічних принципів та особливостей реалізації одного із знакових експериментів у площині електроакустичного та аудіовізуального синтезу — проєкту «ЗвукоІзоля-

¹ Ensemble Nostri Temporis (ENT) був утворений 2007 року в Києві композиторами Максимом Коломійцем та Олексієм Шмураком (співкуратор, автор проєктів до 2016); з 2010 р. керівник ансамблю — композитор Богдан Сегін. Колектив спеціалізувався на виконанні авангарду ХХ століття, сучасної академічної музики (в тому числі творів молодих українських композиторів) та створенні власних міждисциплінарних проєктів («3/5 — „короткий метр“ в музиці молодих композиторів України і Польщі» /Харків, Донецьк, Тернопіль, Київ, 2009/; «Шопен: Транскрипції нашого часу» /Львів, Тернопіль, Київ, 2010/; «Маленькі трагедії» /Київ, 2010/, аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція» /Донецьк, 2011, 2012/, «Музичні приношення Малеру» /Львів, Київ, 2011/, Транзит /2011, 2012, 2013, 2014, 2015/, «Інтуїтивні ландшафти» /Одеса, 2018/, аудіовізуальний перформанс «Навпіл» /Київ, 2019/). Ансамбль брав участь у 45 міжнародних літніх курсах нової музики, зокрема, в Дармштадті (2010), фестивалях нової музики, виступав організатором мистецьких подій в Україні та за її межами, в тому числі, «Міжнародних майстер-класів нової музики COURSE» (з 2012 донині), співорганізатором та активним учасником першої «Української бієнале нової музики» (2013), співорганізатором польсько-українського проєкту Neo Temporis Group (2016) та ін., співпрацював із Юрієм Андруховичем, Юрієм Іздріком, Сергієм Жаданом. Наразі колектив продовжує концертну діяльність без сталого виконавського складу, виступаючи на фестивалях сучасної музики («Neue Musik Bamberg», Бамберг, Німеччина, 2023/, «Контрасти» /Львів, 2024/).

ція» (2011/2012 рр.), осмислити його значимість в сучасному мистецькому просторі, окреслити особливості рецепції музично-просторових перформативних дійств.

Методологія дослідження спирається на такі методи: *історико-функціональний* — для визначення і прогнозування місця та ролі проєкту в сучасному мистецькому просторі; *аналітичний* — для розкриття специфіки втілення просторових композиційно-технічних принципів; *інтен-аналізу* — для з'ясування авторських інтенцій; *метод теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Аналіз публікацій. Незважаючи на чисельність досліджень, присвячених аудіовізуальному дискурсу як такому, зазначимо, що майже всі автори розглядають явище у площині кінематографа, телебачення, віртуальної реальності тощо. Однак такий ракурс не передбачає звернення до проєктів електроакустичної академічної музики. Ряд дослідників [Железняк, 2018; Ландяк, 2017; Соломатова, 2019] звертають увагу на дивергенцію цієї дефініції у східноєвропейському дискурсі та західній науковій думці. За О. Ландяк, головною характеристикою аудіовізуального мистецтва є «його трансресивна природа, що яскраво виражається у видовій і жанровій дифузії в поєднанні з дигітальною онтологічною специфікою» [Ландяк, 2017, с. 221]. Явищу електроакустичного й аудіовізуального синтезу в ансамблево-виконавському мистецтві України присвячене дослідження А. Кравченко, у якому авторка розглядає аудіовізуальні проєкти як «цілісну форму художньо-технологічної комунікації», де «„партія“ електроніки або віджеїнгу є ... невід'ємним складником твору» [Кравченко, 2020b, с. 151]. А. Чібалашвілі визначає поняття концептуального синтезу, «відштовхуючись від концепту, ідеї твору, тих якостей, які впродовж ХХ ст. в музичному мистецтві набули важливого значення. Концепція стала визначальним фактором у будові твору, певним його смисловим кодом, що визначає форму та виражальні засоби у прагненні автора до найбільш точного втілення своєї ідеї. Ця значеннева складова твору (авторський задум) реалізується шляхом розширення видових практик з відповідним виходом за межі одного мистецтва» [Чібалашвілі, 2016, с. 144]. Серед складових концептуального синтезу дослідниця виділяє електроакустичний та аудіовізуальний [Чібалашвілі, 2016, с. 16]. Також спостерігається брак перевіреного часом та науковою практикою інструментарію аналізу аудіовізуальних проєктів у площині «нової» композиторської музики. У музикознавчому (і ширше — мистецтвознавчому) дискурсі не вибудовано поки що стрункої методологічної системи аналізу подібних мистецьких проєктів.

Наукові розвідки, присвячені безпосередньо дослідженню проєкту «ЗвукоІзоляція», практично відсутні. У композиційно-семіотичному аспекті він згадується на кількох сторінках фундаментальної монографії А. Кравченко [Кравченко, 2020a]. Публіцистичні матеріали щодо проєкту обмежуються згадками у музикознавчих і журналістських оглядах газетної та журнальної періодики (почасти архівованих інтернет-ресурсів) 2011/2012 років.

Специфіка дослідження електронної музики спонукала дослідників до пошуку релевантних методів аналізу, принципів роботи з музичним програмним забезпеченням, дослідження історії та функціонування електромузичного інструментарію тощо. Тих чи інших аспектів електронної музики академічного напрямку торкалися Андрій Бондаренко [Бондаренко, 2021], Ігор Гайденко [Гайденко, 2005], Алла Загайкевич [Загайкевич, 2008, 2015, 2017], Олена Зінькевич [Зінькевич, 2023], Любов Кияновська [Кияновська, 2005], Євген Куш [Куш, 2013], Інеса Ракунова [Ракунова, 2008], Катерина Черевко [Черевко, 2012], Катерина Фадєєва [Фадєєва, 2009] та ін.

У дисертації Андрія Бондаренка «Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття» досліджується проблема побутування електронної музики в академічному і неакадемічному середовищі та пропонуються методи аналізу

електронних творів. Дослідник зауважує, що «відмінність між „електроакустичною“ та „електронною“ музикою ... не закріпилась в українському дискурсі» [Бондаренко, 2021, с. 42] та виділяє наступні тлумачення терміну «електроакустична музика»: «музика, цілковито згенерована електронними засобами; музика для електронного запису та одного або кількох акустичних інструментів; поєднання електронної музики з суміжними видами мистецтв» [Бондаренко, 2021, с. 96]. Аудіовізуальні проекти автором не згадуються, проте важливою є думка щодо електроакустичної музики як «ініціаторки» появи мистецтва аудіовідеоінсталяцій [там само, с. 97].

Питання комунікації в електронній музиці порушує Євген Куц, досліджуючи розвиток електромузичного інструментарію ХХ–ХХІ століть: «Народження технічних мистецтв (фотографія, кінематограф, звукозапис) вивело візуальний та аудіальний образи з комунікаційного „вакууму“ і окреслило новий вектор їх розвитку — від репрезентації до симуляції» [Куц, 2013, с. 73].

Катерина Черевко досліджує естетико-феноменологічний аспект електронної музики, але разом з тим піднімає актуальне для нас питання складності сприйняття електронної музики: «Аналіз електронних композицій передбачає і вимагає застосування найширшого спектру підходів, враховуючи також явища рецепції» [Черевко, 2012, с. 11] та констатує «неможливість остаточного окреслення „інтерпретаційного“ поля електронного твору» [там само]. Безсумнівно, розуміння специфіки створення та виконання, концепту твору, його технічної складової сприятиме формуванню адекватних рецептивних моделей сприйняття електронної музики.

Оскільки сучасна академічна музика, маючи елітарний характер, залишається зрозумілою лише незначній кількості поціновувачів, зрозумілим в цьому контексті є інтерес музикознавчої науки до проблеми рецепції. Дослідження сприйняття авангардного мистецтва та сучасної музики втілювалися в соціологічному [Швед, 2009], культурологічному [Сюта, 2009; Приходько, 2016], психологічному [Таганов, 2006] аспектах. Буття художнього твору (в широкому сенсі слова) відбувається у комунікативних відносинах, тож чим багатшою є «картина світу» реципієнта, тим більшим вбачається радіус семантичного поля мистецької інтенції.

Результати дослідження. Музично-комп'ютерні та електронні візуальні технології надають митцям унікальні можливості для створення синтетичних проєктів, включаючи нові моделі аудіовізуальної комунікації. Серед мультимедійних мистецьких проєктів/творів, заснованих на аудіальній та візуальній модальностях сприйняття, виділимо такі:

— проєкти, що ґрунтуються на «підтримці» музичного концепту візуальною складовою або візуального — звуковим рішенням, від зміни/вилучення якого концепційна ідея не постраждає. Приміром, на непринципову важливість віджеїнгу у творі Остапа Мануляка «Коло. Натуральні структури» (2011) для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки та віджеїнгу (опціонально), вказує ремарка «опціонально». Твір «Дерева» (2012) для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроніки, має версію з віджеїнгом, у якій відеорядом слугували оцифровані фрагменти графічної партитури виконуваного твору. Аудіовізуальний проєкт імпровізаційної музики «Bianco su Bianco» («Sed Contra Ensemble») був втілений в експозиції виставки «Малевич+» (Мистецький арсенал, 2016), як і аудіовізуальний перформанс «Навпіл» (GUMA та Ensemble Nostri Temporis) у межах виставки Дар'ї Кольцової «Торкаюся» (Щербенко Арт Центр, 2019);

— мультимедійні проєкти з синхронізацією відео- і аудіорядів (композицій), що формують цілісний аудіовізуальний наратив. Зокрема, це аудіовізуальні проєкти «Човен» (2014) Алли Загайкевич, що поєднував генерацію звуку в реальному часі із заздалегідь підготовленим відеорядом (Вальдемарт Ключко), «Решето» (2018) Яни

Шлябанської для фагота з електронікою та відеоряду (Роксолана Угринюк), «Графічна соніфікація пам'яті» (2019) Остапа Мануляка для фортепіано, електроніки та інтерактивного відео (Назар Скрипник);

— масштабні синтетичні проекти, в яких музичний текст, візуальна складова та простір (специфічне місце реалізації) взаємодіють у діалогічних відносинах, що створює принципово нове концепційне поле. Як приклад — аудіовізуальний проект «Місто» (2021) Алли Загайкевич, Георгія Потопальського (Ujif_notfound) та Едуарда Соломкіна (Edward Sol): видовищно-музичне дійство відбувалося на відкритому просторі, слухачі не обмежувалися статичною позицією, на стіну заповідника «Софія Київська» трансливалася відеопроєкція та аерозйомка міських ландшафтів з перетворенням засобами алгоритмічної трансформації. Діалог у мультимедійних інтеракціях, за Р. Бартом, «не виконує функцію роз'яснення, він підтримує дію, подаючи в послідовності повідомлень сенси, які неможливо виявити в самому зображенні» [Barthes, 1977, с. 41]. Вилучення/заміна однієї зі складових аудіовізуального твору призводить до «розсипання» цілісного висловлювання та, як наслідок, на формування інших рецептивних моделей. Розгортання такого твору-проекту відбувається в реальному часі — його ідентичне відтворення неможливе, він може бути лише реконструйований або перероблений під нові умови. Саме таку цілісну смислову та функціональну єдність демонструє аудіовізуальний проект «ЗвукоІзоляція» (2011/2012).

Як відзначали організатори, «ЗвукоІзоляція» — «проект, що об'єднує тенденції актуальної музики, можливості сучасної візуальної техніки, єдину концептуальну драматургію та історичну ретроспективу заводу»¹. Головною ідеєю було повернення цеху до життя: згадати про заводське минуле з механічними ритмами роботи станків, гуркотом, брязкотом — створити «симфонію заводу» і в той же час перетворити занедбаний промисловий простір на сучасний арт-об'єкт. Мистецька інтервенція в індустріально-промисловий простір була націлена на його переосмислення: «Як ніколи багато маргіналізованих територій та явно антиурбаністичних зон — таких, як автошляхи, покинуті склади, автобази, індустріальні структури, залізничні депо почали грати роль, яку традиційно відігравали місця соціального і культурного обміну» [Чепелик, 2016, с. 183]. Композиторам було запропоновано створити композиції, суголосні занедбаному заводському простору. Покинуті промислові об'єкти, виступаючи метафорично класичними руїнами постіндустріального образу, завдяки зусиллям медіуму мистецтва мали отримати принципово нові художні і філософські змістовні рівні.

Концерт складався з трьох творів-частин проекту: I. «Інтродукція. Інтервенція» Богдана Сегіна, II. «Крихкість» Олексія Шмурака, III. «Холодне полум'я свободи» Максима Коломійця.

Драматургія творів, заснована на принципі контрастних зіставлень, об'єднувала музичну складову проекту в єдине ціле. Відвідувач опинявся у просторі електронного звукового потоку, «проходячи» крізь «інтервенцію звуків в індустріальний простір» (Б. Сегін), крихкість музичного матеріалу, який у свою чергу руйнував і слухачські очікування², зрештою занурювався у звукові маси в каскаді кульмінацій з фазами наростання та згасання звучання, які створювали відчуття безмірності

¹ Матеріали з архіву Ensemble Nostri Temporis.

² Одним із завдань, поставлених О. Шмураком у «Крихкості», «було продемонструвати крихкість та гнучкість зміни різних тембрів, шарів, та, навіть, крихкість сприйняття. Як тільки слухач починає звикати до певного матеріалу, цей матеріал одразу руйнується і постає новий» [Божко Ю., Гончаренко Є. Поєднання класики та industrial: Nostri Temporis дав концерт на покинутому заводі. Новини. 08.07.2011. Донецьк. 5 канал : веб-сайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klassyky-i-industrial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html> (дата звернення: 27.06.2024)].

простору. Не останню роль відіграло приміщення цеху, що само по собі формувало акустичні умови, які мали безпосередній вплив на звучання творів та їх естетичне сприйняття.

Музично-естетична концепція базувалася на синтезі акустичної (традиційний музичний інструментарій), електроакустичної/електронної музики та ознак інструментального театру (використання немuzичного інструментарію: залізних листів, поручнів, ґрат тощо) із додаванням елементів сценографії (костюми, декорації). Задіяні техніки музичної композиції вимагали відповідних виконавських можливостей: «гри» на підручних предметах, що можуть створювати звуки немuzичного походження, специфічних прийомів звуковидобування та принципів ансамблевої координації (для втілення просторового звучання виконавці вільно переміщалися по периметру «зали»), акторської гри тощо.

Драматургічно-сценічна концепція М. Вайди (за участю VJ-групи «RESTART» /Львів/) отримала реалізацію у двох аспектах:

— відеопроєкції, засновані на компіляції зображень та відео з образами працівників заводських цехів, станків, елементів промислових пейзажів та інших почасті клішованих образів індустріальної тематики, абстрактних малюнків-конструкцій, трансляції гри музикантів тощо проєктувалися на екран розміром 7x13 м в режимі реального часу (live stream) і синхронізувалися з партитурами;

— просторовий розподіл: посеред цеху №2 за проєктом М. Вайди було змонтовано сцену, завішану тканиною з фактурними складками, що ймовірно мала апелювати до атмосфери заводської актової зали. Розвішане драпування навколо «зали» створювало лабіринт, яким мали проходити слухачі; «але, потрапивши до нього, вийти звідти буде зовсім нелегко. Блукаючи вузькими і високими коридорами, глядач потрапить до зони психологічного впливу на нього образів, гіпнозу відео, містифікації світла, таємничої гри тіней і звуків», — йшлося в авторській анотації до проєкту¹. Об'єкти, відео та світло створювали цілісну інсталяцію. Виконавці, вдягнені у захисні комбінезони білого кольору з налобними ліхтарями, розміщувалися за завісами, створюючи просторово-часові конфігурації.

Специфіка реалізації просторового звучання пов'язана з низкою труднощів: насамперед це процес переміщення виконавців з музичними інструментами та координація із просторовою диспозицією електроніки та відео. Диригувати ансамблем з одинадцяти виконавців, розміщених по периметру зали за тканиною, технічно неможливо, тож партії виконувалися за допомогою секундоміру. За концептуальним задумом перформансу, слухачі мали можливість пересуватися залом і слухати музику з будь-якої точки, що розширювало звукове сприйняття. Втім, наявність стільців, зміщений зоровий та звуковий фокуси при просторовому розподілі виконавців навколо слухацької аудиторії ускладнювали втілення ідеї. На реалізації музичної складової позначилися й об'ємно-просторові характеристики «зали»-цеху. Задіяне виробниче приміщення мало певні акустичні якості: надто велика площа, специфічні ревербераційні властивості, відсутність звукорозсіювальних та звукопоглинаючих конструкцій, притаманних академічним концертним залам, безумовно, впливали на характер звуку². Частково проблема багаторазового накладання відбитих звукових хвиль, притаманна акустично нерівному приміщенню, була вирішена за рахунок зменшення діаметру зали драпуванням та вирівнювання звуку за допомогою сценіч-

¹ Вайда М. Анотація до проєкту. Матеріали з архіву Ensemble Nostris Temporis.

² Зазначимо, що подібні якості приміщень, задіяних під концертні програми, не завжди розцінюються як негативні і в ряді випадків навпаки слугують створенню акустичних «спецефектів», посилюючи слухацьке враження.

них акустичних систем. Створення акустичного простору також виступає елементом художньої мови, що має на меті підсилити концептуально-організуючу просторову функцію відповідно до закладеної автором ідеї власне музичного твору.

Проект «ЗвукоІзоляція — II: outside» 2012 року було реалізовано із задіянням території всього заводу та розширеного виконавського складу. До перформативного дійства були залучені, окрім Ensemble Nostri Temporis (Київ), Ігор Єрмак, Дмитро Радзецький, гурт DOK (Київ–Донецьк), ансамбль QUARTA+ (Донецьк), відео: VJ гурт «Куб» (Івано-Франківськ). Костюми виконавців, виготовлені з матеріалу, візуально схожого на папір зі світловідбивними елементами, підготував дизайнер одягу Ярослав Іонов.

Музична структура дійства складалася з програмних частин — самостійних творів, написаних спеціально до проекту: «Outside» для ансамблю й електроніки та електронних композицій «Factory workshop» №№ 1, 2, 3 Б. Сегіна, імпровізаційних — «Облога» для клавіш, ударних, електрогітари і запису та «Не підказуй» для клавіш О. Шмурака. Частина М. Коломійця складалася з творів, за словами автора, «об'єднаних ідеєю горизонту»: «Skylines» («Compressed Light», «Under Skyline»¹ для сопрано і брас-квінтету, «Over Skyline» для флейти, «Skylines» для гітари та електроніки).

Принцип просторовості полягав у розміщенні музичних колективів, виконавців сольних творів та колонок із електронними записами в єдиному просторі заводу, в кількох незалежних локаціях. Усього таких місць «звукової» диспозиції налічувалось шість: 1. Залізничний вагон-платформа, де розміщувалися виконавці (гурт DOK); 2. Місце постійної диспозиції духового оркестру — залізничний вагон-платформа; 3. Місце постійної диспозиції інструментального ансамблю з електроакустикою та обробкою в реальному часі на території заводу; 4. Місце постійної диспозиції флейтиста І. Єрмака (неподалік вежі); 5. Місце постійної диспозиції гітариста Д. Радзецького (приміщення та колонка на даху); 6. Місце постійної диспозиції О. Шмурака (неподалік прохідної-виходу) та три диспозиції колонок, з яких транслювалися заздалегідь підготовлені треки (три цехи).

Твори проекту, не втрачаючи самостійності, об'єднувались між собою драматургічно за принципом контрасту. Умовно вони склали вісім програмних частин-номерів та реалізувались таким чином:

I (0:00–0:16) — умовний вступ до дійства, спрямований на охоплення уваги аудиторії. На локації № 1 (залізничний вагон-платформа) у виконанні гурту DOK звучить імпровізаційна музика («Облога» О. Шмурака).

II (0:14–0:30) — на тлі електронного запису вступає духовий оркестр («Compressed Light», «Under Skyline М. Коломійця»). Відвідувач опиняється у просторі звукового потоку, що зрештою зливається з електронним звучанням, упродовж якого звукові події, взаємодіючи, набувають нової емоційної якості.

III (0:00–0:60) — увагу слухачів привертає запис з колонки у цеху. Підключаються наступні записи («Factory workshop» Б. Сегіна) з колонок, розташованих у цехах. Електронні композиції підтримують «події» в локаціях з інструментальною музикою. Функція електроніки по відношенню до інструментальних номерів постійно

¹ 2023 року п'єса була адаптована автором під новий ансамблевий склад — квартет дерев'яних духових, арфа та моносинтезатор для шведського колективу сучасної музики Ensemble Proton Bern. Прем'єра відбулась 20 червня 2023 р. у Берні, в рамках концерту Neue Musik aus der Ukraine. 2024 року всі твори було об'єднано в один цикл «Skylines»: I. Compressed Light, II. Over Skyline, III. Under Skyline, IV. Skylines.

змінюється; несподівано електронні кульмінаційні зони виходять на перший план, приковуючи до себе увагу.

IV (0:32–0:37) — поволі вступає інструментальний ансамбль з електронною обробкою в реальному часі («Outside» Б. Сегіна), кількість акустичних подій поступово зростає, перетягуючи центр уваги на себе. Розділ має плавний перехід до наступного твору, тим самими спрямовуючи слухачів до пошуку наступної локації.

V (0:38–0:43) — лаконічний, витончений розділ. Як новий просторовий орієнтир, на контрасті з попереднім, вступає флейта («Over Skyline» М. Коломійця) із підтримкою електронного звучання колонки в цеху.

VI (0:43–0:50) — різкий вступ, «повернення» ансамблю («Outside» Б. Сегіна) з місця постійної диспозиції (публіка також повертається на попередню локацію).

VII (0:45–0:55) — пульсуюча ритмічна організація «Skylines» для гітари та електроніки М. Коломійця привертає увагу слухачів до наступної «звукової точки». Аудіотреки з трьох колонок, розташованих у різних локаціях, один за одним замовкають. Залишається лише звучання гітари та аудіотреку з однієї із колонок.

VIII (0:52–0:60) — вступає тиха, загадкова партія синтезатора («Не підкажуй» О. Шмурака), яку підтримують шуми з колонки. Музика поступово затихає, і лише звучання електронного запису спрямовує публіку до виходу.

Специфіка простору вплинула на вибір просторових диспозицій суб'єктів та об'єктів музичного процесу, що обумовлювалося вже наявними місцями: приміщеннями (цехами) та «артефактами» заводського минулого, які знаходилися на території комплексу і були залучені до перформансу (вагони-платформи, залізні конструкції тощо). Враховуючи те, що локалізаційні точки звукового потоку мали взаємодіяти між собою, підпорядковуючись концептуальній ідеї, до всіх музичних інструментів було застосовано системи підсилення звуку.

Озвучити цехи заводу виявилось можливим лише за рахунок електронних композицій Б. Сегіна. Митець пояснював задум так: «Чому звучать ці цехи? Я думаю, відповідь проста: коли тут було виробництво, якісь звуки постійно були присутні в цих приміщеннях. Я не знаю, якими вони були, і я не намагався їх відтворювати. Глядач матиме можливість подорожувати від однієї звукової точки до іншої. Звукові точки — це колективи, виконавці-солісти, а між ними знаходяться три головні цехи — саме вони пов'язують перетікання звукової тканини та зводять до центральної звукової точки, оскільки на ній відбувається перетинання [звукових] площин»¹.

Назва «ЗвукоІзоляція» забезпечувала проєкту певну програмність: у просторовому розташуванні ансамблів/сольних виконавців вибудовувалася загальна ідея ізоляції звукових точок та впливу джерела звуку на реципієнта. Просторове розміщення виконавців та трансляторів електронних записів передбачало їхню ізолюваність один від одного, що створювало два акустичні плани. Без єдиної оптимальної позиції для прослуховування творів слухачі мали безліч варіантів та сценаріїв руху від однієї аудіовізуальної точки до іншої, з різними варіантами просторового звучання. Електроніка, акустичні інструменти та немюзичні звуки/шуми зливалися у звукові формації, вступаючи у діалог із візуальною частиною дійства, яке апелювало до універсальності мислення, розширення меж художнього сприйняття.

Художні рішення візуальної складової перформансу належали М. Вайді. Для реалізації задуму було задіяно вісім відеопроєкцій (чотири з них — онлайн-керовані віджеями), які проєктувалися на архітектурні елементи: стіни цехів, водонапірну вежу тощо. По всій території заводу були встановлені окремі модулі світлової інсталя-

¹ Пресконференція з нагоди презентації аудіовізуального проєкту «ЗвукоІзоляція-II: outside». 28.09.2012. Відеоархів сайту Ізоляція. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/zvukoizolyatsia>

ції; деякі з них мали можливість регулювання світлового променя, що дозволяло синхронізувати візуальну складову проєкту із загальною драматургією дійства. «Мінімалістично-абсурдистські» (О. Шмурак) візуальні образи відеопроєкцій деконстрували усі можливі види рецепції промислового об'єкту:

— заводський комплекс із соціокультурними нашаруваннями його бачення як символу ідеї масовості та поневолення індивідуальності (у якому індивід позбавлявся особистісних рис, ставав однією із «частин механізму»);

— покинутий завод як лімінальний простір, що пригнічує своєю величністю, площею та порожнечою одночасно.

«Незаповнене» місце апелює до порожнечі як форми, у якій мистецтво позбувається ідеологічних нашарувань та нав'язаних сенсів. Зрештою — до рецепції занедбаних промислових об'єктів як переосмисленого та переозначеного простору. Відеопроєкції та імерсивні інсталяції перетворили територію на принципово нове середовище з відкритою рецептивною моделлю: «ми перетворюємо звичний індустриальний простір на океанічні глибини, де глядач мав би себе віднайти сам»¹, — пояснював свій задум М. Вайда². Якщо магістральною ідеєю «ЗвукоІзоляції — I» було «повернути цех до життя», то у 2012 році — створити діалог між простором і часом: «Якщо ми хочемо бути співзвучними часу — нам потрібен діалог, і в даному випадку діалог був з цим місцем» (О. Шмурак)³.

Музична складова та візуальні інсталяції, як і в проєкті 2011 року, були поєднані драматургією. Усі складові — аудіальні та візуальні — мали цілісну структуру, у якій музичні твори не виступали як фоновий супровід, а відеоінсталяції — як елемент втілення музичної програмності (що меншою мірою вдалося у проєкті 2011 року). Створення суцільного змістовного концептуального шару породжувало у свідомості реципієнта нові сенси та механізми сприйняття.

Зауважимо, що просторові рішення в організації аудіовізуальних проєктів водночас відкривають нові можливості і викривають ряд складнощів у їх реалізації. Виділимо такі:

— синхронізація видимого і чутного не тільки на технічному, але й на концептуальному рівнях. Обрані аудіальні та візуальні засоби мають підпорядковуватися прийнятій концепції проєкту, враховуючи, що аудіальне висловлювання не потребує інтерпретативного доповнення візуальним — останнє має створювати нову художню дійсність. Рецепція аудіовізуальних проєктів ґрунтується на синтезі звукового та візуального (в тому числі сценографічного та драматургічного) рішень;

— аудіальне з'єднання акустичного виконання з просторовою диспозицією електроніки, оскільки електронні записи, фактично виступаючи як повноцінні твори,

¹ Поголяєва О. У Донецьку на колишньому заводі влаштували «Звукоізоляцію». Радіо Свобода. 01.10.12. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24724892.html> (дата звернення: 05.06.2024).

² З авторської анотації: «Відео та світло, немов вода, що огортає залишки конструкцій затонулих кораблів та скелети риб, наповнюватиме споруди індустриальної архітектури. За допомогою відео з океанічних глибин щоразу, на мить то тут, то там, виринатимуть чудернацькі образи: дивні істоти, незнані примари, кружлятимуть блукаючі тіні. Засобами світла спалахуватимуть та сплітатимуться містичні тіні, вони на якийсь час поглинатимуть простір, після чого знов залягатимуть в порожнечу морських безодень. Вдивляючись, вслухаючись, блукаючи та хитаючись на хвилях музики, глядачі на якийсь час відчують себе хоробрими мореплавцями, першопрохідцями, розвідниками, безстрашними підкорювачами океанічних глибин...».

³ Прес-конференція з нагоди презентації аудіовізуального проєкту «ЗвукоІзоляція-II: outside». 28.09.2012. Відеоархів сайту Ізоляція. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/zvukoizolyatsia> (дата звернення: 05.06.2024).

не пов'язані безпосередньо з конкретними інструментальними складами (що створює додаткову складність рецепції). Втім, саме просторовий поділ звукового потоку посилює сприйняття різних шарів музичного матеріалу;

— неможливість контролювати композитором виконання твору через просторову диспозицію учасників аудіовізуального процесу (в тому числі й технічних); як наслідок, виконання може містити несподіванки для автора;

— відсутність емоційного та зорового контактів як з боку виконавців (через специфіку їх розташування та подальшої дислокації), так і з боку реципієнтів;

— просторові характеристики звукової складової твору залежать не лише від властивостей, притаманних тому або іншому музичному інструменту чи запису, але й від специфіки розташування у просторі та самого простору, який може бути наповненим специфічними символами (доречними і навпаки) та додатково створювати різноманітні смисли й алюзії;

— залежність результату втілення поставлених авторами концепційних цілей від обраного простору, особливо якщо обраний формат — «open air», у якому необхідно враховувати вплив на реалізацію зовнішніх факторів (зокрема, шумів навколишнього середовища, які можуть і органічно доповнювати дійство, і заважати, створюючи протилежні початковому задумові смислові пласти).

Висновки та перспективи дослідження. Підсумовуючи, констатуємо, що перша та друга «ЗвукоІзоляція» стали одним із найбільш сміливих та яскравих експериментів у площині електроакустичного й візуального синтезу. В естетичних пошуках музичної виразності, у логічній закономірності розвитку мистецтва XXI століття проєкт охопив найбільш вагомі новації композиторської техніки минулого століття (зокрема, надбання електроакустичного авангарду, використання технологій обробки звуку в реальному часі, застосування сонористичних принципів, що стають категорією музичного мислення, маніпуляції з предметами, які можуть створювати звуки тощо). Розширення меж академічного середовища або повний вихід із нього (у проєкті 2012 р.), як прагнення подолати простір концертного залу, та залучення промислових просторів — конвенційно маргінальних, — формує новий тип естетичної диспозиції (П. Бурдье). Діалог із простором здійснюється як дія (мистецький жест), спрямована на розширення моделей сприйняття мистецького висловлювання, завдяки чому відбувається розширення меж горизонту слухацьких очікувань. Це призводить до формування у реципієнта нового естетичного досвіду, який потенційно буде впливати на рецепцію інших творів сучасної академічної практики. Залучення VJ технологій породжує нову комунікаційну ситуацію, створюючи принципово нове концепційне поле, що в ряді випадків може виступати механізмом руйнування стереотипів художнього мислення.

Аудіовізуальний синтез по відношенню до музичного мистецтва створює нові перспективи для багатопланової роботи з аудіальним та візуальним матеріалом. Дослідження досвіду використання аудіо- та відеотехнологій, їхньої взаємодії з просторовим чинником сприяє розвитку електроакустичної музики. Пропонована розвідка може певною мірою слугувати методологічною підмогою у подальших мистецтвознавчих дослідженнях аудіовізуальних композиторських проєктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 293 с.

2. Гайдено І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистец. імені П. П. Котляревського. Харків, 2005. 19 с.

3. Железняк С. Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2018. № 14. С. 199–204. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204>

4. Загайкевич А. Л. Від футуризму до електроніки. *Український тиждень*. 2017. № 12 (488). 22 березня. URL: <https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/> (дата звернення: 31.07.2024).

5. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 75–86.

6. Загайкевич А. Л. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 76. С. 39–62.

7. Зінькевич О. С. Алла Загайкевич: послання Каролі Шимановському. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543>

8. Кияновська Л. О. Соціокультурний аспект розвитку електронної музики в 50-х — 70-х роках ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. Вип. 6. Кн. 1. С. 114–124.

9. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020а. 300 с.

10. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ — початок ХХІ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020б. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

11. Куш С. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ, 2013. 200 с.

12. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2017. Серія : Мистецтвознавство. № 1. С. 213–223.

13. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ, 2016. 210 с.

14. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 194 с.

15. Соломатова В. В. Специфіка аудіовізуального дискурсу в дигітальній культурі. *Питання культурології* (35). Київ, 2019. С. 68–76. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787>.

16. Сюта Б. О. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.

17. Таганов О. М. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.

18. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 36 с.

19. Чепелик О. Практичні аспекти формування інституцій, задіяних у розвитку мистецтва у публічному просторі в Україні. *Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України*. Київ, 2016. Вип. 9. С. 181–191.

20. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурноцивілізаційних процесів ХХ — початку ХХІ століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. 16 с.

21. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 16 с.

22. Швед М. Особливості сприйняття сучасної музики: спроба класифікації слухачької аудиторії. Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 23–36.

23. Barthes R. *Image, music, text*. [S. Heath, Ed.]. London : Fontana Press, 1977. 220 p.

REFERENCES

1. Bondarenko, A. I. (2021). *Elektronna muzyka v Ukraini ostannoï tretyni XX — pochatku XXI stolittia [Electronic music in Ukraine of the last third of XX — early XXI centuries]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 293 p. [in Ukrainian].

2. Haidenko, I. A. (2005). *Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasniï kompozytorskiiï praktytsi [The role of music computer technology in contemporary composing practice]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 19 p. [in Ukrainian].

3. Zheliezniak, S. (2018). Problematyka vyznachennia y klasyfikatsii zvukovoho obrazu v audiovizualniï kulturi [Problems of Definition and Classification of Sonic Image in the Audio-visual Culture]. In: *Kulturolohichna dumka [The culturology ideas]*. Kyiv National Academy of Art Ukraine. Issue 14. Kyiv, pp. 107–111. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204> [in Ukrainian].

4. Zahaïkevych, A. L. (2017). Vid futuryzmu do elektroniky [From futurism to electronics]. In: *Ukrainskyi tyzhden [Ukrainian week]*. 22 March, No. 12 (488). Available at: <https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/> (accessed: 31.07.2024) [in Ukrainian].

5. Zahaïkevych, A. L. (2015). Ukrainska elektroakustychna muzyka: istoriia i suchasnist [Ukrainian electroacoustic music: history and modernity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 4 (29). Kyiv, pp. 75–86. [in Ukrainian].

6. Zahaïkevych, A. L. (2008). Ukrainska elektronna muzyka: praktyka doslidzhennia [Ukrainian electronic music: research practice]. In: *Muzyka v informatsiinomu suspilstvi [Music in the information society]*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, pp. 39–62 [in Ukrainian].

7. Zinkevych, O. S. (2023). Alla Zahaïkevych: poslannia Karoliu Shymanovskomu [Alla Zaghaïkevych: message to Karol Shymanovsky]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi*

akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 136. *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543> [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. O. (2005). Sotsiokulturnyi aspekt rozvytku elektronnoi muzyky v 50-kh — 70-kh rokakh 20 st. [Sociocultural aspect of the development of electronic music in the 50s — 70s of the 20th century]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi [Musical art and culture. Scientific bulletin of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music]*. Issue. 6. Vol. 1. Odesa, pp. 114–124. [in Ukrainian].

9. Kravchenko, A. I. (2020a). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz) [Instrumental Chamber Art of Ukraine. Late XX — Early XXI Centuries (Semiological Analysis)]*. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. 300 p. [in Ukrainian].

10. Kravchenko, A. I. (2020b). Elektroakustychni ta audiovizualni tvory v estetosferi ansamblevoi kultury Ukrainy (kinets XX — pochatok XXI st.) [Electro-acoustic and audiovisual works in the aesthetic sphere of the ensemble culture of Ukraine (late 20th — early 21st centuries)]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka [Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers]*. Issue 31. Vol. 1. Drohobych, pp. 147–151. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765> [in Ukrainian].

11. Kushch, Ye. V. (2013). *Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiyni faktor muzychnoi kultury XX — pochatku XXI stolit [Electronic Musical Instruments as an Evolutionary Factor of the Musical Culture of the XX — Beginning of the XXI Centuries]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. 200 p. [in Ukrainian].

12. Landiak, O. (2017). «Audiovizualne mystetstvo» yak kontsept u suchasnomu mystetstvoznavchomu dyskursi [«Audiovisual art» as a concept in the contemporary art criticism discourse]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka [Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk]*. Issue 1: *Mystetstvoznavstvo [Art history]*. Ternopil, pp. 213–223 [in Ukrainian].

13. Prykhodko, A. (2016). *Retseptsiiia muzychnoho avanhardu v sotsiokulturnomu prostori XX stolittia [Reception of the musical avant-garde in the socio-cultural space of the twentieth-century]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 210 p. [in Ukrainian].

14. Rakunova, I. M. (2008). *Novi kompozytorski tekhnologii (na prykladi tvorchosti Ally Zahaikevych) [The new composition technologies (using compositions of Alla Zahaykevych as examples)]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 194 p. [in Ukrainian].

15. Solomatova, V. V. (2019). Spetsyfika audiovizualnoho dyskursu v dyhitalnii kulturi [The specifics of audio-visual discourse in digital culture]. In: *Pytannia kulturolohii [Issues in Cultural Studies]*. Issue 35. Kyiv, pp. 68–76. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787> [in Ukrainian].

16. Siuta, B. (2009). Osoblyvosti retseptsii akademichnoi muzyky v umovakh hlobalizatsii [Peculiarities of the reception of academic music in the conditions of globalization]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of*

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 75: *Kompozytor i suchasne sotsiokulturne seredovyshche [Composer and modern socio-cultural environment]*. Kyiv, pp. 19–24. [in Ukrainian].

17. Tahanov, O. M. (2006). *Osoblyvosti psykholohichnoho spryiniattia zvukovoho prostoru muzychnykh tvoriv [The features of the psychological perception of musical works' soundscape]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].

18. Fadieieva, K. V. (2009). *Suchasni kompiuterni tekhnolohii u doslidzhenni muzychnoi kultury [Modern computer technologies in the study of music culture]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian].

19. Chepelyk, O. (2016). *Praktychni aspekty formuvannia instytutsii, zadiianykh u rozvytku mystetstva u publichnomu prostori v Ukraini [Practical aspects of institutional formation, developing public art of Ukrainian culture development]*. In: *Kulturolohichna dumka [The culturology ideas]*. Kyiv National Academy of Art Ukraine. Issue 9. Kyiv, pp. 181–191. [in Ukrainian].

20. Cherevko, K. P. (2012). *Elektronna muzyka yak fenomen kulturnotsyvilizatsiinykh protsesiv XX — pochatku XXI stolittia (do pytannia metodolohii analizu) [Electronic music as a phenomenon of cultural and civilization processes of the XX — early XXI century (to the subject of methodology analysis)]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv. 16 p. Lviv National Lysenko Academy of Music. [in Ukrainian].

21. Chibalashvili, A. O. (2015). *Kontseptualnyi syntez u suchasni ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialakh kamernoï muzyky) [Conceptual Synthesis in the Modern Ukrainian Artistic Culture (based on Chamber Music)]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].

22. Shved, M. (2009). *Osoblyvosti spryiniattia suchasnoi muzyky: sprobа klasyfikatsii slukhatskoi audytorii [Peculiarities of the reception of contemporary music: a test of the classification of the hearing audience]*. In: *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Musicological studies of the Institute of Arts of Lesya Ukrainka University and Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue. 3. Lutsk, pp. 23–36 [in Ukrainian].

23. Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. [S. Heath, Ed.]. London: Fontana Press, 220 p. [in English].

ANNA PRYKHODKO

Prykhodko, Anna — PhD in Art Criticism, Senior Research Scientist, The Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318678

AUDIOVISUAL PROJECT «ZVUKOIZOLYATSIA»: SPECIFICS OF CONCEPTUAL AND SPATIAL IMPLEMENTATION OF THE COMPOSITIONAL AND TECHNICAL PRINCIPLES

The relevance of the study is determined by the insufficient development of the stated problems, the lack of a systematic analysis of projects of electroacoustic and audiovisual synthesis

in academic music. The introduction of technical materials from the private archives of the project authors into scientific circulation also seems important. Usually, such «internal» documents do not come to the attention of researchers due to their utilitarian nature in the organizational process of the implementation of a work/project, but sometimes they can open perspectives for the further study of similar artistic phenomena.

Most often, large-scale projects, in particular audiovisual ones (requiring the involvement of significant resources to ensure technical organization), are performed «one time only»; mentions of them gradually disappear from the information space. The analysis of the peculiarities of the implementation of audiovisual projects contributes to the systematization and differentiation of existing and new perspectives of the study of this synthetic phenomenon in the modern art history discourse.

The main objectives of the study are to reveal the specifics of the implementation of spatial compositional and technical principles and the peculiarities of the implementation of one of the landmark experiments in the field of electroacoustic and audiovisual synthesis, «ZvukoIzolyatsia» project (2011/2012), to understand its significance in the modern artistic space, to outline the particular features of reception of musical-spatial performance.

The research methodology: *historical and functional method* to define and forecast the place and role of the project in the modern art space; *analytical method* to reveal the specifics of the embodiment of spatial compositional and technical principles; *intent analysis* to find the author's intentions; *the method of theoretical generalization* to summarize the results of the research.

Results and conclusions. The first and second «ZvukoIzolyatsia» became one of the most daring and vivid experiments in the field of electroacoustic and visual synthesis. In the aesthetic search for musical expressiveness, in the logical regularity of the development of the art of the 21st century, the project covered the most important innovations of the compositional technique of the last century (in particular, the achievements of the electroacoustic avant-garde, the use of real-time sound processing technologies, the application of sonoristic principles that become a category of musical thinking, manipulation of objects which can make sounds, etc.). The expansion of the boundaries of the academic environment or a complete departure from it (in the 2012 project), as a desire to overcome the space of the concert hall, and the involvement of industrial spaces — conventionally marginal — forms a new type of aesthetic disposition (P. Bourdieu). The dialogue with the space is carried out as an action (artistic gesture) aimed at expanding the perception models of artistic expression, thanks to which the horizon of listening expectations is expanded. This leads to the formation of a new aesthetic experience in the recipient, which will potentially influence the reception of other works of modern academic practice. The involvement of VJ technologies creates a new communication situation, creating a fundamentally new conceptual field, which in some cases can act as a mechanism for destroying stereotypes of artistic thinking.

Audiovisual synthesis in relation to musical art creates new perspectives for multifaceted work with audio and visual material. Researching the experience of using audio and video technologies, their interaction with the spatial factor contributes to the development of electroacoustic music. The proposed investigation can to some extent serve as a methodological aid in further art studies of audiovisual compositional projects.

Keywords: 21st-century music, spatial music, electroacoustic music, activities of Ensemble Nostri Temporis, reception, composer technologies, audiovisual projects.