

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УЗІКОВА ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 7.01:7.071.1(474.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ М. К. ЧЮРЛЬОНІСА
ЯК МИСТЕЦЬКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ФЕНОМЕН**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Узікова

Науковий керівник: Фадєєва Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор

КИЇВ – 2018

АНОТАЦІЯ

Узікова О. В. Творчість М. К. Чюрльоніса як мистецько-філософський феномен. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Роботу виконано на кафедрі мистецтвознавства Київського національного університету культури і мистецтв. Захист дисертації відбудеться у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2018.

Наукова новизна полягає в тому, що робота є, першим в Україні, комплексним поліаспектним дослідженням художньої творчості Миколая Константіна Чюрльоніса (1875–1911) – унікального представника литовської та європейської культури кінця XIX – початку XX ст.

Дисертація складається з трьох розділів. У *першому розділі* – «Творчість М. Чюрльоніса як нове мистецьке явище кінця XIX – початку XX ст.» – охарактеризовано історіографічний розгляд проблеми, джерельну базу та проаналізовано методологічні засади дослідження. Висвітлено, як змінювались наукові підходи до оцінки творчості М. Чюрльоніса. Зазначено, що наприкінці XX – початку XXI ст. творчість М. Чюрльоніса була визнана унікальною у світовому мистецтві. Аналіз багатовекторних літературних та довідкових джерел виявив, що у даний час інтерес до його творчості значно зростає, про що свідчать праці зарубіжних та українських дослідників, зокрема, Д. Чередніченка, Г. Савчин, І. Подобас. Проведений історіографічний розгляд дослідження за основними науковими спрямуваннями: біографічним (Г. Бальчюнене, Ф. Розінер) історико-мистецтвознавчим (М. Еткінд, С. Корольова, А. Луньова, Д. Матюніна, М. Реріх, Д. Чередніченко, Л. Шапошникова, О. Шевченко), музикознавчо-теоретичним (Ю. Гаудрімас, А. Савіцкас), музико-текстологічним (В. Ландсбергіс, В. Федотов, Я. Чюрльоніте) дає підстави стверджувати, що творчість М. Чюрльоніса є ба-

гатогранним, мистецько-філософським феноменом, визначальною ознакою якого є синтез мистецтв. Зазначено, що не достатньо висвітлено такі наукові проблеми: феномен художньої творчості М. Чюрльоніса, теургічну ментальність, вивчення спадщини митця у проекції на культурно-мистецьке життя сучасної України тощо. Акцентується увага на тому, що до останнього часу не реалізовано комплексний і системний підхід у панорамному аналізі художньої творчості М. Чюрльоніса, у царині теоретико-методологічної думки недостатньо обгрунтовано узагальнення цієї проблематики.

Застосовано принципи: *історизму* (для комплексного підходу до об'єкта вивчення, розгляду його відповідно до контексту епохи); *когнітивний* (пізнавальний, ментальний) – для дослідження особливостей мистецького методу М. Чюрльоніса, зокрема, специфіки поєднання його творчого мислення й уявної ментальності; *системності* (для виявлення діалектичної складової творчого мислення митця).

Застосовано підходи: *мистецтвознавчий*, (у напрямку образотворчого мистецтва), *музикознавчий*, *порівняльно-типологічний*, *структурно-функціональний*, *системно-генетичний*. У роботі також застосовано *комплексний* підхід до аналізу художньо-мистецького досвіду кінця XIX – початку XX ст.

Завдяки використанню наукових методів: *емпірико-теоретичного*, *комплексного мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу*, *синтезу*, *компаративного*, *систематизації та узагальнення*, *еволюційного*, *крос-культурного*, *аналогії*, авторського методу *теургічного аналізу* простежено ті грані творчості М. Чюрльоніса у контексті епохи символізму та модерну, які недостатньо висвітлені або потребують наукового узагальнення. Виявлено органічну взаємодію між різними гранями художньої творчості М. Чюрльоніса та нові або малодосліджені аспекти чюрльонісівської проблематики. Робиться висновок, що мистецька спадщина М. Чюрльоніса є неповторним творчим процесом і віддзеркаленням його суб'єктивного ставлення до проблем буття. Відповідно вона відображає індивідуальне художнє та філософське світоба-

чення митця у сенсі впливу новітніх тенденцій, що домінували у культурно-мистецькому житті України, Росії, Литви кінця XIX – початку XX ст.

У *другому розділі* – «Творчий феномен М. Чюрльоніса» – висвітлено світоглядні й філософські засади художньої творчості М. Чюрльоніса та досліджено літературно-філософський доробок митця. Розкрито сутність художньої творчості М. Чюрльоніса як складного мистецького феномену. Виявлено теургічну ментальність творчої спадщини композитора та охарактеризовано мистецько-філософське підґрунтя творчого доробку митця. Охарактеризовано символізм як літературно-мистецький напрямок кінця XIX – початку XX ст., основою якого є символ. Відзначено, що всі символісти, у тому числі й М. Чюрльоніс, постійно прагнули підкреслити синкретичну цілісність просторово-часових категорій, втілюючи полісемантичний двоїтий аспект художніх образів. Проаналізовано асоціативно-сміслові паралелі, які виявляються між художніми задумами М. Чюрльоніса і творчістю його видатних сучасників, зокрема, українських художників: М. Жука (1883–1964), Ю. Михайліва (1885–1935), П. Холодного (1876–1930). Висвітлено характерні особливості літературної творчості М. Чюрльоніса. Розглянуто поетичні та прозові літературно-філософські твори митця (зокрема, «Море», «Лава для Вісників»), фрагменти епістолярної спадщини. Проаналізовано сонату «Осінь» М. Чюрльоніса, яка вирізняється глибоким філософським змістом, циклічністю, музичністю поетичного слова і різноманітною образною сферою. Відзначаючись різноманітним емоційним колоритом літературна соната «Осінь» виявляє опосередковані тематично-образні аналогії з музичним прелюдом М. Чюрльоніса «Осінь» (op. 21, № 1). Це вказує на спільну тематичність, яка відобразилась в музиці і в літературі М. Чюрльоніса завдяки різноманітним художнім засобам виразності.

У *третьому розділі* – «Музично-образотворча спадщина М. Чюрльоніса» – розглянуто особливості музично-поетичної образності М. Чюрльоніса в музичній і живописній творчості. Основний акцент цього розділу було сфокусовано на музично-живописній сонатності М. Чюрльоніса.

Розглянуто фортепіанну спадщину М. Чюрльоніса та проаналізовано фортепіанну Сонату F-dur № 1 (II частина – «Анданте») і живописну «Сонату сонця» № 1 (II частина – «Анданте»). У процесі компаративного аналізу двох «Сонат» (музичної і живописної) виявлено спільні риси на рівні циклічності, форми та композиційної структури. Констатовано, що М. Чюрльоніс був першим професійним литовським композитором і основоположником литовської класичної музичної школи. У творчому доробку композитора всього близько 400 музичних творів, з яких понад 200 фортепіанних (прелюдії, прелюди, фуґи, фуґети, канони, мазурки, ноктюрни та ін.). Окрім цього М. Чюрльоніс є автором перших у литовській музиці симфонічних і камерно-інструментальних творів, зокрема, симфонічних поем: «У лісі» (1900) та «Море» (1907), увертюри «Кястутіс» (1902), кантати «De profundis» (для хору і симфонічного оркестру) та ін.; творів для органу, обробок литовських народних пісень.

У контексті хронологічної періодизації музичних творів М. Чюрльоніса проаналізовано шість основних періодів його музичної творчості. Зазначено, що в останньому з них помітно простежуються ознаки новітньої музичної лексики, зокрема, прояви атональності, поліладовості та серійності.

Досліджено музично-філософський аспект творчості М. Чюрльоніса (1875–1911) та виявлено її зв'язок з музично-філософською концепцією його сучасника – О. Скрябіна (1872–1915). Відзначено, що музика М. Чюрльоніса та О. Скрябіна відрізняється неповторним і оригінальним стилем – неоромантизмом, характерним для епохи символізму та модерну. Досліджуючи мистецько-філософський аспект композиторської творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна нами були виявлені ідеї космізму, які знайшли відображення у змісті та образній сфері музичних творів.

Представлено інтерпретаційний аналіз автора дисертаційного дослідження: сюжетики і композиційної техніки різнопланових картин М. Чюрльоніса та виявлено зв'язок його живопису з музикою на рівні циклічності творів, музичних назв і композиційних принципів. Досліджено міфо-

логію, виявлену у художній творчості М. Чюрльоніса та розглянуто образну драматургію деяких картин, які написані за ідеями литовських народних казок, міфів і легенд. Відзначено, що міф і символ є спорідненими онтологічними поняттями і мають сутнісні взаємозв'язки, відображені в нескінченній кількості тлумачень. Зазначено, що живопис М. Чюрльоніса не можна розглядати як окреме явище, тому що він є лише однією із граней його синтетичної, музично-живописної творчості. Виявлено, що не лише картини з музичними назвами (сонати, прелюдії, фуги, диптихи, триптихи та ін.) відносяться до «музичного» живопису, а й усі живописні роботи М. Чюрльоніса в сукупності є «музичними» картинами, які створені відповідно до принципів музичного формотворення та утворюють єдину музично-живописну систему образів, притаманну мисленню художника і композитора. У контексті циклічності творів проаналізовано цикл музично-живописних «Сонат» М. Чюрльоніса, серед яких: «Соната сонця» (№ I), «Соната весни» (№ II), «Соната вужа» (№ III), «Соната літа» (№ IV) «Соната моря» (№ V), «Соната зірок» (№ VI) «Соната пірамід» (№ VII) та цикли: «Створення світу», «Зима», триптих «Мій шлях». Будова циклів відповідає музичним циклічним формам. Визначальною рисою живописних «Сонат» М. Чюрльоніса є їх новаторство, яке відображається в музичному мисленні, стилістиці, композиції. М. Чюрльоніс зберігає класичні прийоми музичної сонати у живописі: збереження циклічності форми, контрастність частин як основний принцип драматургії сонатно-симфонічного циклу, його ладо-тональну єдність, загальні риси сонатного *allegro*, різноманітність образної сфери. Зазначено, що у своїх картинах М. Чюрльоніс використовував техніки: олію, пастель, змішану техніку (пастель, акварель, темпера). Відзначено, що М. Чюрльоніс часто застосовував художній метод лесувань, зокрема, пошарове нанесення на імпріматуру (підмальовок) колірних плям. Також художник використовував спосіб розмивок та писав рідко розведеною темперою, немовби аквареллю. Завдяки цьому способу письма він досягнув особливого ніжного, прозорого колориту і глибини простору.

Досліджено, що основними і характерними особливостями живописної творчості М. Чюрльоніса є: неповторний, оригінальний стиль; нове, діалектичне і космічне мислення, виявлене в музичних формах у живописі та у космічній тематиці творів; «музичність» кольорів і образів; ірраціональне художнє бачення; свідоме спрощення форми; оригінальна композиція; циклічність творів; багат шаровість планів; перспектива, орієнтована на вертикальні проєкції композицій; символіка художніх образів; міфологічність та казковість сюжетів.

Ключові слова: мистецький феномен, художня творчість, синестезія, музичний живопис, космізм, теургічна ментальність, асоціативно-сміслова образність, М. Чюрльоніс.

SUMMARY

Uzikova O. V. Creativity of M. Čiurlionis as an artistic and philosophical phenomenon. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of the candidate of art studies (doctor of philosophy) in specialty 26.00.01 – theory and history of culture. The work was performed at the Department of Art Studies of the Kyiv National University of Culture and Arts. The defense of the dissertation will be held at the National Academy of Cultural and Arts Management. – Kyiv, 2018.

Scientific novelty consists in the fact that the work is the first in Ukraine poly-aspect research of art creativity of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) – a unique representative of the Lithuanian and European culture in the late XIX-early XX century.

The dissertation consists of three sections. In the first section, which is called «Creativity of M. Čiurlionis as a new artistic phenomenon of the late XIX–early XX century.», the historiographical review of the problem and the source base are characterized and the methodological basis of the study is analyzed. It is

highlighted how scientific approaches to the estimation of M. Čiurlionis creativity changed. It is noted that at the end of the XX – the beginning of the XXI century the work of M. Čiurlionis was recognized as unique in world art. The analysis of multi-vector literary and reference sources revealed that currently interest in his work is greatly increasing, as evidenced by works of foreign and Ukrainian researchers, particularly, the works of D. Cherednichenko, G. Savchyn, I. Podobas. Conducted historiographical review of the research on basic scientific directions: biographical (G. Balchyunene, F. Roziner), historical and art criticism (M. Etkind, S. Korolyova, A. Lunyova, D. Matyunina, M. Roerich, D. Cherednichenko, L. Shaposhnikova, O. Shevchenko), musicological and theoretical (Yu. Haudrimas, A. Savitskas), music-textual (V. Landsbergis, V. Fedotov, J. Chyurlyonite), gives grounds to assert that creativity of M. Čiurlionis is multifaceted artistic and philosophical phenomenon whose defining feature is the synthesis of arts. It is noted that such scientific problems as the phenomenon of artistic creativity of M. Čiurlionis, his theurgical mentality and studying of the artist's heritage, in the projection on the cultural and artistic life of modern Ukraine, are not sufficiently highlighted. Attention is focused on the fact that until recently the integrated and systematic approach to panoramic analysis of artistic creativity of M. Čiurlionis has not been realized. The generalization of this problem is insufficiently substantiated in the domain of theoretical and methodological thought.

Applied principles are: historicism (for an integrated approach to the object of study, considering it in accordance with the context of the era); cognitive (for studying the peculiarities of the artistic method of M. Čiurlionis, in particular, the specifics of the combination of his creative thinking and imaginary mentality); systematic (for the discovery of the dialectical component of creative thinking of the artist).

Applied approaches are: art criticism (in direction of fine art), musicological, comparative-typological, structural-functional, systemic-genetic. A complex approach to the analysis of artistic experience at the end of XIX – the beginning of the XX century is also applied in the work.

Those facets of M. Čiurlionis's creativity, in the context of the era of symbolism and modernity, which are insufficiently illuminated or require scientific generalization, are traced thanks to the use of scientific methods such as: empirical-theoretical, integrated art-study and musicology analysis, synthesis, comparative, systematization and generalization, evolutionary, cross-cultural, analogy, author's method of creative analysis.

Organic interaction between different facets of artistic creativity of M. Čiurlionis and new or little investigated aspects of the composer's problematics are revealed. It is concluded that the artistic heritage of M. Čiurlionis is a unique creative process, and it reflects his subjective attitude to the problems of being. Accordingly, it reflects the individual artistic and philosophical outlook of the artist in terms of impact of the latest trends that dominated in cultural and artistic life of Ukraine, Russia and Lithuania of late XIX – early XX century.

In the second section, which is called «Creative phenomenon of M. Čiurlionis», the ideological and philosophical foundations of art creativity of M. Čiurlionis are highlighted and literary and philosophical heritage of the artist is investigated. The essence of the artistic creativity of M. Čiurlionis as a complex artistic phenomenon is revealed. The theurgical mentality of the composer's creative heritage is found out and the artistic and philosophical basis of the creative work of the artist is described. Symbolism is characterized as a literary and artistic direction of the end of XIX – the beginning of the XX century, the basis of which is a symbol. It is noted that all the Symbolists, including M. Čiurlionis, constantly sought to emphasize the integrity of the syncretic space-time categories, embodying the poly-semantic dual aspect of artistic images. The associative-semantic parallels, which are revealed between artistic ideas of M. Čiurlionis and the work of his prominent contemporaries, in particular, such Ukrainian artists as M. Zhuk (1883–1964), Yu. Mykhayliv (1885–1935), P. Kholodnyi (1876–1930) are analyzed. The characteristic features of the literary work of M. Čiurlionis are highlighted. The poetic and prose literary and philosophical works of the artist (in particular, «The Sea», «A Bench for Heralds»), fragments of the epistolary

heritage are considered. The sonata «Autumn», which is characterized by deep philosophical content, cyclicity, musicality of a poetic word and a diverse imaginative sphere, is analyzed. Known in a variety of emotional colours, the literary sonata «Autumn» finds indirect thematic-figurative analogies with the musical prelude of M. Čiurlionis «Autumn» (Op. 21, No. 1). This points to the common themes that were reflected in Čiurlionis' music and literature thanks to various artistic means of expressiveness.

In the third chapter, which is called «Musical and Fine Heritage of M. Čiurlionis», the features of musical and poetic imagery of M. Čiurlionis in his musical and pictorial creativity are considered. The main accent of this section is focused on the musical-pictorial «sonativeness» of M. Čiurlionis. The piano legacy of M. Čiurlionis is analyzed and the piano Sonata F-dur No.1 (Part II – «Andante») and the pictorial «Sonata of the Sun» No. 1 (Part II – «Andante») are analyzed. In the process of comparative analysis of the two «Sonatas» (musical and pictorial) common features at the level of cyclicity, form and compositional structure are revealed. It is stated that M. Čiurlionis was the first professional Lithuanian composer and a founder of the Lithuanian classical music school. There are about 400 musical works, including more than 200 piano works (preludes, fugues, fuguets, canons, mazurkas, nocturnes, etc.) in the creative heritage of the composer. In addition, M. Čiurlionis is the author of the first symphonic and chamber-instrumental works in Lithuanian music, in particular, such symphonic poems as: «In the Forest» (1900) and «The Sea» (1907), overture «Kestutis» (1902), cantata «Dé profundis» (for chorus and symphony orchestra), etc.; works for the organ, treatments of Lithuanian folk songs.

In the context of the chronological periodization of musical compositional works of M. Čiurlionis it is analyzed six main periods of his music creativity. It is noted that the attributes of the latest musical vocabulary, in particular, manifestations of atonality, poly-harmoniousness and seriality, are markedly traced in the last of them.

The musical-philosophical aspect of the work of M. Čiurlionis (1875–1911) is explored and its connection with the musical-philosophical conception of his contemporary O. Scriabin (1872–1915) is revealed. It is noted that M. Čiurlionis' and O. Scriabin's music is distinguished by the unique and original style, neoromanticism, which was characteristic for the epoch of symbolism and modernity. Investigating the artistic and philosophical aspect of the composer's work of M. Čiurlionis and O. Scriabin, we discovered the ideas of cosmism, which were reflected in the content and figurative field of musical works.

An interpretation analysis of the author of the dissertation research (of a plot and composition technique of the various pictures of M. Čiurlionis) is presented and the connection of his painting with music at the level of cyclicity of the works, musical names and compositional principles is revealed. The mythology, discovered in the artistic creativity of M. Čiurlionis is explored and imaginative drama of some paintings, written on the ideas of Lithuanian folk tales, myths and legends, is considered. It is noted that the myth and symbol are related ontological concepts, and they have essential relationships, reflected in an infinite number of interpretations. It is noted that the painting of M. Čiurlionis cannot be regarded as a separate phenomenon, because it is only one of the facets of his synthetic, musical and painting creativity. It is discovered that not only paintings with musical names (sonatas, preludes, fugues, diptychs, triptychs, etc.) belong to «musical» painting, but all the pictorial works of M. Čiurlionis are collectively «musical» paintings, created in accordance with the principles of musical shape-forming, and they form a unified musical and pictorial system of images, inherent in the thinking of the artist and composer. In the context of the cycle of works, the cycle of musical-painting «Sonatas» of M. Čiurlionis is analyzed. Among them there are: «Sonata of the Sun» (No. I), «Sonata of Spring» (No. II), «Sonata of Grass-Snake» (No. III), «Sonata of Summer» (No. IV), «Sonata of the Sea» (No. V), «Sonata of the Stars» (No. VI), «Sonata of the Pyramids» (No. VII) and the cycles: «Creation of the World», «Winter», triptych «My Way». The structure of cycles corresponds to musical cyclic forms. The defining feature of the pictorial «Sonatas» of

M. Čiurlionis is their innovation, which is reflected in musical thinking, stylistics and compositions. M. Čiurlionis preserves the classical techniques of musical sonatas in painting: preserving of the cyclicity of the form, the contrast of parts as the main principle of the drama of the sonata-symphonic cycle, its harmony-tonality unity, the general features of sonata «allegro», the diversity of the figurative sphere. It is noted that in his paintings M. Čiurlionis used such techniques as: oil, pastel, mixed technique (pastel, watercolour, tempera). It is noted that M. Čiurlionis often applied the artistic method of glazing, in particular, layering of colour spots on the imprimatur. Also, the artist used a method of blurring and wrote with very diluted tempera, as if it were a watercolour. Due to this method of writing, he achieved a special gentle, transparent colouring and depth of space.

It is researched that the main and characteristic features of M. Čiurlionis paintings are: the unique and original style; new dialectical and cosmic thinking, found in musical forms in painting and in cosmic subjects of his works; «musicality» of colours and images; irrational artistic vision; conscious simplification of a form; original composition; cyclicity of works; multi-layer plans; a perspective, focused on vertical projections of compositions; symbolism of artistic images; mythological and fabulous plots.

Keywords: artistic phenomenon, artistic creativity, synesthesia, musical painting, cosmism, theurgical mentality, associative-semantic imagery, M. Čiurlionis.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Узікова О. В. М. К. Чюрльоніс як творча особистість // Вісник КНУ-КіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 28. С. 173–182.
2. Узікова О. В. Образність у музиці М. К. Чюрльоніса // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наук. зап. КНУКіМ: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 14. С. 196–202.
3. Узікова О. В. Синтез мистецтв у творчості художника та композитора М. К. Чюрльоніса // Культура України: зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 43. С. 257–265.
4. Узікова О. В. Характерні особливості живопису М. К. Чюрльоніса // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 29. С. 154–161.
5. Узікова О. В. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності // Вісник НАКККіМ: наук. журнал. Київ, 2015. Вип. 1. С. 146–154.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Узікова О. В. Чюрленіс и Скрябин: параллели философской концепции искусства // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы VIII междунар. заоч. науч.-практ. конф., 5 февр. 2013 г. Москва, 2013. Ч. 2. С. 135–144.
7. Узікова О. В. Символизм в творчестве М. К. Чюрленіса // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: мате-

риалы XVI междунар. заоч. науч.-практ. конф., сент. 2013 г. Москва, 2013. Вып. 9. С. 51–55.

8. Узікова О. В. Літературна творчість М. К. Чюрльоніса // Сучасна наука XXI століття: матеріали 9-ї міжнар. наук.-практ. конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 2 С. 14–17.

9. Узікова О. В. Міфи і легенди у творчості М. К. Чюрльоніса // Сучасний соціокультурний простір: матеріали 10-ї міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 1. С. 65–68.

10. Узікова О. В. Основні ознаки музичної творчості М. К. Чюрльоніса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молод. учених, 24–25 квіт. 2014 р. Харків, 2014. С. 18.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ М. ЧЮРЛЬОНІСА ЯК НОВЕ МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.	23
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	23
1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження	52
Висновки до розділу 1	63
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН М. ЧЮРЛЬОНІСА	66
2.1. Філософсько-естетичні та світоглядні засади творчості М. Чюрльоніса	66
2.2. Образно-асоціативне та музичне мислення в літературній творчості М. Чюрльоніса	79
Висновки до розділу 2	94
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-ОБРАЗОТВОРЧА СПАДЩИНА М. ЧЮРЛЬОНІСА	97
3.1. Творчість М. Чюрльоніса у контексті фортепіанної та музично-живописної сонатності	97
3.2. Феномен «музичного» живопису М. Чюрльоніса	131
Висновки до розділу 3	172
ВИСНОВКИ	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	200

ВСТУП

Актуальність теми. Взаємодія різних мистецтв, зокрема, музики, живопису, літератури належить до мистецьких явищ, які надзвичайно яскраво виявлялися у добу модерну. Історичний досвід видатних творчих особистостей, зокрема, литовського композитора, художника, поета і філософа М. Чюрльоніса (1875–1911), відображає прагнення митця-універсала об'єднати звук, колір, поетичне слово й філософське підґрунтя в єдине ціле. Це було прикметною рисою епохи зламу XIX–XX століть та сприяло розкриттю специфіки внутрішнього світу творчої особистості. Багатогранність натури М. Чюрльоніса відобразилася в здатності до синтезу мистецтв, з притаманними для майстра, складними полісемантичними художніми образами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст., у добу модерну, проблема синтетичності постала особливо актуально. Прагнення митців до нових, багатошарових художніх форм справило істотний вплив на процеси творчої еволюції та тенденції розвитку музичного й живописного мистецтва.

Специфіка творчої еволюції М. Чюрльоніса спричинила низку наукових пошуків, спрямованих окреслити параметри взаємодії феномену художньої творчості митця з оточуючим сучасним йому культурно-мистецьким середовищем України. Актуальність вирішення даної проблеми обумовлює необхідність застосування сучасних наукових методів, які дають змогу простежити розвиток культурно-історичних процесів, що впливали на формування художньої мови М. Чюрльоніса й еволюцію його творчості. Розкриття сутності феномену творчості М. Чюрльоніса дозволить краще осягнути закономірності розвитку як литовської, так, до певної міри, і української культури в сенсі загально-європейської складової.

Незважаючи на численні наукові публікації, присвячені дослідженню спадщини М. Чюрльоніса, здійснені у працях зарубіжних (Г. Бальчюнене, Ю. Гаудрімаса, М. Еткінда, В. Ландсбергіса, А. Луньової, М. Реріха, Ф. Розінера, В. Федотова, Л. Шапошникової) й українських дослідників (Г. Савчин,

І. Подобас), доводиться констатувати недостатність цілісного і системного висвітлення низки проблем, зокрема, тих, що характеризують сутність мистецького світобачення М. Чюрльоніса та його взаємодію з культурно-мистецьким середовищем епохи. Насамперед, поза увагою сучасних мистецтвознавців і досі лишаються такі важливі питання, як мистецько-філософський феномен творчості М. Чюрльоніса, прояви теургічної ментальності у світогляді митця, виявлення мистецько-філософських паралелей, що простежуються між композиторською творчістю та мистецькими ідеями М. Чюрльоніса й О. Скрибіна, споріднених за художнім світосприйняттям. Поряд з цим, окремого вивчення потребує також спадщина М. Чюрльоніса у проєкції на культурно-мистецьке життя сучасної України. У цьому контексті зазначимо, що досі ми не маємо жодного ґрунтовного дослідження, присвяченого панорамному висвітленню творчого феномену М. Чюрльоніса та, зокрема, його впливові на мистецтво сучасних українських митців.

Недостатнє висвітлення вказаних проблем вивчення творчості митця потребує розкриття його мистецтвознавчого доробку як важливої складової розвитку сучасної художньої культури в контексті практичного чюрльонізнавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до цільової комплексної програми досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (державний реєстраційний номер № 0107U009539) згідно з планом наукових досліджень кафедри мистецтвознавства Інституту мистецтв. Тему дисертації затверджено 6 березня 2012 р. (протокол № 9) та уточнено 17 березня 2017 р. (протокол № 23) на засіданнях Головної Вченої ради Київського національного університету культури і мистецтв.

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, у якій системно обґрунтовано мистецько-філософську концепцію творчості

М. Чюрльоніса як парадигми нового космічного та неординарного мислення митця, характерного для епохи символізму та модерну.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження полягає у комплексному висвітленні художньої творчості М. Чюрльоніса (музика, живопис, література) у контексті мистецько-філософських пошуків.

Мета роботи зумовила вирішення таких *завдань*:

- визначити проблемні вектори історіографії та джерельної бази дослідження;
- продемонструвати феноменальні здібності М. Чюрльоніса, які знайшли відображення в його творчості;
- обґрунтувати прояви теургічної ментальності як творчий метод та основу художньо-філософської творчості М. Чюрльоніса;
- охарактеризувати філософську концепцію мистецтва М. Чюрльоніса;
- висвітлити індивідуально-стильові особливості музичної творчості М. Чюрльоніса;
- здійснити компаративне простеження творчості М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна у контексті асоціативно-образних та композиційно-семантичних паралелей;
- розглянути прояви поліфонічності у музичних і живописних творах митця;
- охарактеризувати музично-образотворче світобачення М. Чюрльоніса;
- визначити характерні риси музично-живописної творчості М. Чюрльоніса;
- розкрити мистецько-філософські особливості літературної творчості М. Чюрльоніса;
- виявити специфіку втілення доби модерну у творчості М. Чюрльоніса.

Об'єкт дослідження – художня творчість М. Чюрльоніса.

Предмет дослідження – синтетичність мистецько-філософських проявів художньої творчості М. Чюрльоніса (в музиці, живописі, літературі).

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у дослідженні застосовано ряд наукових методів: *емпірико-теоретичний* – для опрацювання історико-біографічної та мистецької фактологічної бази дослідження (включає індукцію, дедукцію, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез); *системно-структурного аналізу* – для виявлення характерних індивідуально-стильових особливостей творчості М. Чюрльоніса на різних етапах її мистецької та світоглядної еволюції; *порівняльно-історичний (компаративний)* – для порівняльного аналізу образно-сміслових детермінант і феноменологічної подібності творчості М. Чюрльоніса та О. Скрибіна; *систематизації та узагальнення* – для визначення об'єктивних закономірностей, що характеризують специфіку взаємодії творчості М. Чюрльоніса з різними аспектами культурно-мистецького життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст.; *еволюційний* – для висвітлення окремих етапів еволюційного розвитку європейської культури як послідовного ланцюгу безперервних змін; *крос-культурний* – для виявлення психологічних особливостей феномену М. Чюрльоніса; *аналогії* – для виявлення схожості світогляду та спільних рис різних митців – для пізнання художнього світобачення М. Чюрльоніса; філософський авторський метод *теургічного аналізу* – для філософського осмислення світоглядних засад теургічної ментальності М. Чюрльоніса та її зв'язку з символічним сприйняттям світу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше*:

- проведено комплексне поліаспектне дослідження художньої творчості М. Чюрльоніса в контексті культурно-мистецького життя Східної Європи кінця ХІХ–початку ХХ ст.;
- розглянуто теургічний аспект мистецтва М. Чюрльоніса як світоглядну «призму» його творчості;

- виявлено структурні образно-семантичні коди у музичній, живописній та літературній творчості М. Чюрльоніса;
- простежено філософсько-світоглядні засади творчого мислення М. Чюрльоніса й О. Скрябіна та здійснено порівняльний аналіз їхньої музичної спадщини у сенсі асоціативно-образних паралелей;
- проаналізовано музичну, живописну та літературну сонатність М. Чюрльоніса як комплексне музично-художнє явище;
- знайдено у литовському музичному фонді та проаналізовано рідкісні ноти фортепіанної Сонати F-dur № 1 (II частина – Andante) М. Чюрльоніса;
- здійснено порівняльний аналіз фортепіанної Сонати F-dur № 1 (II частина – Andante) і живописної «Сонати сонця» № 1 М. Чюрльоніса;
- розкрито феномен художньої творчості М. Чюрльоніса через синтезм, укорінений у полісемантичності образів доби модерну;
- висвітлено впливи художньої спадщини М. Чюрльоніса на його послідовників в Україні;
- введено в науковий обіг авторський метод теургічного аналізу щодо художньої творчості М. Чюрльоніса.

Набуло подальшого розвитку: вивчення впливу художньої творчості М. Чюрльоніса, зокрема її головного чинника – синтезу мистецтв, на творчість сучасних українських митців.

Уточнено: існуючу періодизацію творчості М. Чюрльоніса.

Запропоновано новий погляд: на образно-символічне підґрунтя сюжетки живописних творів М. Чюрльоніса. Поряд із тим застосовано нові підходи до трактування музичної та літературної образності, зокрема, в творах програмного типу.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в тому, що її матеріали сприяють збагаченню сучасного (українського та світового) мистецтвознавства новими підходами в оцінці творчого феномену М. Чюрльоніса, забезпечують розширення фактологічного ареалу сучасного чюрльонісознавства на основі культурологічних спостережень щодо різних

аспектів художньої культури XIX –XX ст. Матеріали дисертації можуть бути використані в підготовці різнопрофільних теоретико-музикознавчих досліджень. Отримані наукові результати можуть бути впроваджені в курси мистецьких та музичних дисциплін «Історія мистецтв» та «Історія музики», а також застосовані у розробці лекцій з мистецтвознавства для студентів мистецьких закладів України.

Особистий внесок здобувача полягає у розв’язанні важливого наукового завдання у мистецтвознавчій галузі – розробці об’ємної, сучасної, філософсько-мистецтвознавчої концепції творчого феномену М. Чюрльоніса як органічної складової світової культури кінця XIX – початку XX ст. Така концепція формує сучасний, новий підхід до розуміння багатогранної творчої особистості М. Чюрльоніса та культурно-історичних чинників, які справили вплив на розвиток музичного, живописного і літературного талантів митця.

Апробація результатів дисертації. Головні положення дослідження було викладено на наукових конференціях, зокрема *міжнародних*: Міжнародній дев’ятій науково-практичній інтернет-конференції «Сучасна наука XXI століття» (Київ, 2013), Міжнародній десятій науково-практичній інтернет-конференції «Сучасний соціокультурний простір 2013» (Київ, 2013), VIII Міжнародній заочній науково-практичній конференції «Наукова дискусія: питання філології, мистецтвознавства і культурології» (Москва, 2013), XVI Міжнародній заочній науково-практичній конференції «Наукова дискусія: питання філології, мистецтвознавства і культурології» (Москва, 2013), Восьмій міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології» (Київ, 2015), XXIV Міжнародній науковій конференції ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура» (Київ, 2015), Десятій Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2017); та *всеукраїнських*: на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2014); на всеукраїнській V науково-практичній конференції «Сучасне мистецтвознавство: науковий та методич-

ний аспекти» (Київ, 2015); на Всеукраїнській науково-практичній конференції для науковців та студентів «Стилі та стильові напрями у мистецтві XVII–XXI ст.» (Київ, 2016).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 10 одноосібних наукових публікацій, зокрема 5 статей у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство», одну з яких включено до міжнародних науково-метричних баз, та 5 праць апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 289 сторінок, із яких 165 сторінок – основного тексту (7,9 а. а.), список використаних джерел становить 252 найменування.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ М. ЧЮРЛЬОНІСА ЯК НОВЕ МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Література з проблеми вивчення художньої творчості М. Чюрльоніса багатовекторна. Її можна поділити на кілька основних блоків: дисертації, монографії, статті, науково-філософські публікації, художні твори, мемуарно-епістолярна спадщина та культурологічно-філософські праці. У даній роботі, передусім, розглянуто праці, в яких досліджуються ідеї синтезу мистецтв у творчості митця та його художнє і музичне мислення. Умовно всіх дослідників, які займалися творчою спадщиною М. Чюрльоніса, можна поділити на три великі групи:

1. українські дослідники (І. Подобас, Г. Савчин, Д. Чередніченко);
2. російські дослідники (М. Еткінд, В. Іванов, А. Луньова, М. Реріх, В. Федотов, В. Чудовський, Л. Шапошникова);
3. литовські дослідники (Г. Бальчюнене, Й. Бруверіс, Ю. Гаудрімас, В. Ландсбергіс, Е. Межелайтіс, А. Савіцкас, І. Умбрасас, Я. Чюрльоніте).

1. Так, у працях українських дослідників (І. Подобас, Г. Савчин) спостерігаємо дві домінуючі тенденції:

- виявлення розмежувань між поняттями синтезу і синестезії в творчості М. Чюрльоніса (у статті Г. Савчин).
- констатація впливу на його творчість образно-стильових засад західноєвропейської музики (у статті І. Подобас).

2. Натомість, у працях російських дослідників (М. Еткінд, А. Луньової, М. Реріха, Л. Шапошникової) головною рисою є констатація філософського світобачення М. Чюрльоніса і нового, космічного мислення. У працях інших російських дослідників (І. Ванечкіної, С. Воложина, В. Іванова, С. Корольової, С. Маковського, Д. Матюніної, Ф. Розінера, В. Чудовського,

В. Федотова, О. Шевченко) простежуємо тенденцію до зв'язку концепції символізму з культурно-мистецьким життям Росії.

3. У наукових розробках більшості литовських дослідників (Г. Бальчюнене, Ю. Гаудрімаса, В. Ландсбергіса, Е. Межелайтіса, А. Савіцкаса, Я. Чюрльоніте) творчість М. Чюрльоніса розглядається, переважно, з позиції її відповідності традиційним пластам литовської народно-пісенної професійної музичної культури та фольклору.

В історіографічному контексті виокремлюється кілька головних смислових блоків літератури, які структурно об'єднані за подібністю наукової форми викладу. Серед литовських і російських дослідників, наявні кілька дисертацій, присвячених творчості М. Чюрльоніса, що розглядають, переважно, його музичну та літературну спадщину.

Серед цієї групи особливу увагу привертає дисертація В. Ландсбергіса «Композиторська творчість М. Чюрльоніса» (1969). Вона сфокусована на дослідженні симфонічних, хорових, фортепіанних творів композитора. На думку В. Ландсбергіса, музичне мислення М. Чюрльоніса не лише поліфонічне, а й має яскраво виражену мелодичну природу. У своєму дослідженні В. Ландсбергіс підкреслює думки щодо професійної музики митця. Так, М. Чюрльоніс вважав, що остання повинна мати серйозний зміст, високу і досконалу техніку композиторського письма, з виявленням простоти, прекрасного звучання і національного відтінку. Цими ж властивостями наділені й власні музичні твори М. Чюрльоніса. Крім іншого, у дисертації В. Ландсбергіс акцентує увагу на етичних основах філософського світобачення М. Чюрльоніса.

У другому розділі дослідник характеризує фортепіанну творчість М. Чюрльоніса і вивчає прагнення композитора до нових ладів і застосування нової гармонії. Також В. Ландсбергіс розкриває питання стильової еволюції композитора і вважає, що найбільш оригінальні досягнення і здобутки М. Чюрльоніса ми маємо саме у фортепіанній спадщині митця.

В авторефераті дисертації, аналізуючи періодизацію музичних творів митця, В. Ландсбергіс розглядає твори останніх років (1908–1909), які, на його думку, були відзначені «особливою внутрішньою органічністю, багатством образів і виразних засобів» [76, 11]. Автор наголосив, що М. Чюрльоніс користується власною музичною мовою, «створюючи оригінальні та різноманітні прелюди за дуже короткий час, що свідчить про незвичайну інтенсивність творчого процесу і гнучкість композиційної техніки» [76, 11]. Дослідник свідчить, що М. Чюрльоніс як фортепіанний композитор володіє власним, індивідуальним, досить оригінальним почерком, а його твори мають цінне значення для світового музичного мистецтва. Він вважає, що фортепіанна творчість М. Чюрльоніса і до цього часу «займає провідне місце, переростаючи за своїм значенням межі національної культури» [76, 12]. На думку В. Ландсбергіса, ідеї М. Чюрльоніса мають бути розвинуті сучасними композиторами світу.

Погоджуючись з основними тезами вищезгаданої роботи, варто зупинитись на ще одному дослідженні цієї групи. Так, дисертація української дослідниці О. Шостак «Поезія М. К. Реріха та її місце у російській філософській ліриці» (1997) [216] присвячена вивченню філософської поезії М. Реріха у контексті синтезу мистецтв. Дослідниця у своїй дисертації визначає головні традиції романтизму ХІХ ст. та вплив символізму на творчість М. Реріха та інших митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. Завдяки цьому дослідженню можна констатувати той факт, що філософська поезія М. Реріха дуже близька за своїм філософським змістом до поезії М. Чюрльоніса. Двох митців об'єднує епоха кінця ХІХ – початку ХХ ст., яка помітно вплинула на формування їх світогляду й філософську творчість. Дослідниця характеризує особливості епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. та визначає характерні риси символізму, проте жодного слова не присвятила питанню теургії у творчій спадщині майстра.

Незважаючи на те, що ця дисертація лише опосередковано пов'язана з нашим дослідженням, проте вона дуже важлива, оскільки М. Реріх був су-

часником М. Чюрльоніса, якого особисто знав і дуже високо цінував його творчість. Спадщина М. Реріха і М. Чюрльоніса має подібні ознаки на рівні світогляду, подібних творчих інтересів тощо. Крім іншого, зазначимо, що М. Реріх і М. Чюрльоніс мали спільне тяжіння до театру і створювали декорації для оперних вистав. Також обом митцям притаманна образно-символічна живописна й літературна мова. Поезія М. Реріха і М. Чюрльоніса особливо витончена, музична, сповнена щирості й світлого ліризму та має внутрішні філософські підтексти. Саме це ріднило двох митців-одномудців, які не випадково мали спільне космічне світовідчуття.

Крім вищезгаданих розглянемо різноманітні дисертації, в яких відтворено соціокультурний простір періоду кінця XIX – початку XX століття й охарактеризовано особливості епохи кінця XIX – початку XX століття у контексті синтезу мистецтв та впливу епохи на життя і творчість М. Чюрльоніса. У них досліджуються умови створення нових історіографічних течій та напрямків й аналізуються особливості епохи символізму та модерну. До цієї групи можна віднести дисертації О. Шевченко, Д. Матюніної, С. Корольової, які присвячено вивченню епохи кінця XIX – початку XX ст.

Поглибила та розширила напрацювання попередників у контексті епохи, в якій жив і творчо розкривався М. Чюрльоніс, у своїй кандидатській дисертації О. Шевченко «Камерно-інструментальна музика у художньому просторі Срібної доби» (2003) [209]. Авторка дослідила у ній характерні тенденції музичної творчості митців-символістів. У другому розділі «Синтез мистецтв і доля камерно-інструментальних жанрів» дослідниця розглянула міжвидові взаємодії у культурі кінця XIX – початку XX ст. та подала їх загальну характеристику. Також у цьому розділі автор розкрила взаємозв'язок танцю і музики як один із проявів синтезу мистецтв, який характерний для епохи європейського мистецтвознавства кінця XIX – початку XX ст.

Так, О. Шевченко характеризує епоху кінця XIX – початку XX ст. як надзвичайно складний процес, у котрому існували різні аспекти осмислення мистецтва та культури. Дослідниця акцентує увагу на тому, що початок

XX ст. відбився особливим динамізмом художньої творчості митців. О. Шевченко у своїй праці розглянула різноманітні художньо-стильові течії, характерні для епохи кінця XIX – початку XX ст., які часто відрізнялись протилежністю мистецьких поглядів та уявлень. На її думку, в період кінця XIX – початку XX ст. у культурному просторі одночасно існували різноманітні філософські, релігійні та естетичні системи.

О. Шевченко вбачає спільні філософські риси у творчості різних митців і розглядає весь період (кінець XIX – початок XX ст.) як єдність мистецького простору та художнє цілісне явище. Осмислюючи творчість тих митців, що були найяскравішими представниками кінця XIX – початку XX ст., дослідниця особливу увагу приділяє живописній творчості М. Чюрльоніса. Так, у третьому розділі «У пошуку універсальної мови мистецтва», а саме у третьому підрозділі – «Орнаментальність у творчості М. Чюрльоніса» вона зауважує, що у цей період музичні прикраси здобули оригінальних форм. Порівняно із попередніми культурними традиціями, котрі відрізнялися музичною орнаментикою, музичні опуси кінця XIX – початку XX ст. представили більш ширше розуміння декоративності. Музика зазначеного періоду вмістила в себе «не лише прикрашення мелодії (дрібними довготривалостями, мелізмами, тіратами, колоратурами, акордовими фігураціями, але і задіяла весь арсенал музично-виразних засобів (гармонію, метроритм, динаміку, агогіку, артикуляцію та інших), що у кінцевому результаті вплинуло на змістовний аспект музичних творів» [209, 103].

Цікаві спостереження авторки щодо універсальних здібностей майстрів-символістів. Досліджуючи прояви синтезу мистецтв у творчості М. Чюрльоніса та інших митців кінця XIX – початку XX ст., О. Шевченко відзначає, що «властивість синтезу мистецтв у художній свідомості кінця XIX – початку XX ст. полягає не лише у готовності асиміляції мовних пріоритетів різних видів творчості, але в першу чергу у спроможності «спілкуватись» єдиною мовою культури» [209, 151].

У висновках дисертації авторка окреслює музичну «картину» кінця XIX – початку XX ст. крізь призму камерно-інструментальної музики, вписаної в художній контекст часу. О. Шевченко доходить висновку, що ірраціональне є мисленням пізньоромантичного типу, яке безпосередньо пов'язане з художнім мисленням постромантичного типу. Ці два типи мислення, на думку дослідниці, певний час являли собою одне синкретичне ціле.

Крім розглянутих дисертаційних досліджень, заслуговує на увагу дисертація Д. Матюніної «Літератори срібної доби у портретах художників "Світу мистецтва"» (2004) [94]. У цій роботі йдеться про життя і творчість найяскравіших представників епохи кінця XIX – початку XX ст. Д. Матюніна тут розподіляє митців-символістів на дві основні групи: «старші» і «молодші» символісти. Серед «старших» символістів дослідниця виділяє такі видатні постаті, як Д. Мережковський, З. Гіпіус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов, Л. Бакст, К. Сомов, О. Бенуа, К. Богаєвський, В. Борис-Мусатов, М. Добужинський та інші. До групи «молодших» вона відносить О. Блока, А. Белого, В. Іванова. Проте Д. Матюніна навіть не згадує про таких видатних митців, як художник М. Реріх і композитор О. Скрябін, що були сучасниками М. Чюрльоніса і також відносились до групи «старших» символістів.

Як відомо, М. Реріх був активним членом товариства «Світ мистецтва». Його полотна виставлялись на виставках «Світу мистецтва» разом із картинами М. Чюрльоніса й М. Сар'яна та інших художників-символістів [140]. Дослідниця переважно приділила увагу жанру портрету в художній творчості митців-символістів і розглянула саме портрети літераторів-символістів у контексті епохи кінця XIX – початку XX ст. Так, вона аналізує портрети О. Блока, В. Іванова, Ф. Сологуба, М. Кузьміна, З. Гіпіус, А. Белого, В. Розанова, С. Городецького, К. Бальмонта та інших відомих літераторів епохи М. Чюрльоніса.

Низку дисертаційних досліджень, дотичних до висвітлення образу епохи, в яких жив і творив М. Чюрльоніс, продовжує робота С. Корольової «Символізм рубежу XIX – XX ст. і художня практика сучасного прикладного та

проектного мистецтва» (2010 р.) [73]. У ній охарактеризовано природу символічних образів у творчості М. Чюрльоніса й інших митців-символістів. Слід зазначити, що «Символізм служив для пошуку образу при втіленні задуманої ідеї» [73, 20]. Досліджуючи образну сферу художніх творів М. Чюрльоніса, авторка висловила думку про те, що він «виражає внутрішній світ людини завдяки символам» [73, 24]. Тобто вона наголосила, що для М. Чюрльоніса характерна згущена образність бачення світу, що стало відправною точкою його творчості.

У розділі I, підрозділі 4 «Зображення і вираження у творчості Чюрльоніса» С. Корольова наголошує увагу на тому, що М. Чюрльоніса приваблювала космогонія та астрологія, які помітно відобразились у його живописній творчості. Аналізуючи окремі живописні полотна М. Чюрльоніса, С. Корольова відзначає: «Перше, що впадає в очі серед образів Чюрльоніса – це життя, яким художник наділив навіть неживу природу, її об'єкти і явища» [73, 85]. Також дослідниця ретельно розглядає закони композиції живописних робіт митця, які, на її думку, відрізняються від класичних законів композиції та мають своє оригінальне і неповторне звучання.

Аналізуючи проблему синтезу мистецтв у творчості М. Чюрльоніса, С. Корольова акцентує увагу на такій думці: «Взаємозв'язок поетичного, зображального і музичного елементів виявляється при розгляді спадщини Чюрльоніса. Прагнення до синтезу та універсальності – давня ідея мислителів і різні спроби епохи романтиків, продовжені символістами – таке прагнення знайшло добрий ґрунт в особі Чюрльоніса, у складі його психіки і багатогранної художньої натури» [73, 102]. Крім того, авторка вважає М. Чюрльоніса художником, образу якого притаманна особливо витончена, музична виразність. Також, на її думку, в творчості митця форма і зміст злиті в одне гармонійне ціле, що є ознакою синтетичного мислення.

Серед праць, присвячених творчості М. Чюрльоніса, варто виділити блок монографій.

Першу монографію Б. Лемана «Чурляніс» [78], яку присвячено литовському митцю, було опубліковано через рік після його смерті (1912). Її можна вважати відправною точкою наукового вивчення життєвого і творчого шляху М. Чюрльоніса. Монографія ґрунтувалася, насамперед, на спогадах про неординарну особистість М. Чюрльоніса і його незвичайні мистецькі властивості. У цій науковій роботі автор приділяє ритмові як основі будь якої творчості. Також Б. Леман вивчає творчу особистість М. Чюрльоніса в контексті його діяльності як культурного діяча, котрий був учасником багатьох художньо-літературних подій, організатором хору тощо.

Аналізуючи окремі полотна М. Чюрльоніса, дослідник доходить висновку, що вони створені завдяки особливій рисі М. Чюрльоніса – проскопії (яснобаченню). Вивчаючи взаємозв'язок музики і живопису у творчості М. Чюрльоніса, Б. Леман зазначає, що з давніх часів існували різні експерименти в галузі поєднання звуку і кольору. Він наводить один із прикладів стосовно синтезу звуку і кольору – досвід німецького філософа Еккартсхаузена, який «намагався перекладати у кольорові поєднання деякі народні пісні» [78, 5].

Згодом, у 1914 р., вийшла ще одна монографія В. Чудовського «М. К. Чурляніс» [197]. У ній автором висвітлюються проблеми, пов'язані з філософським світоглядом митця, його незвичайним художнім баченням тощо. На думку В. Чудовського, М. Чюрльоніс, насамперед, живописець. Він вважає, що живопис майстра є «глибоко щирим свідоцтвом про дійсно побачене» [197, 27]. Так, полотна М. Чюрльоніса він вважає картинами-видіннями пророка. Ці видіння В. Чудовський називає справжніми видіннями живописця. Дослідник наголошує, що М. Чюрльоніс, на його думку, був реалістом і всі його картини містять в собі, немовби, підґрунтя, реальні враження від природи, які трансформувалися в його творчій уяві та були перенесені на полотно у перетвореному вигляді.

Досліджуючи незвичайний реалізм М. Чюрльоніса, В. Чудовський писав: «Чурляніс – реаліст. Це твердження може здаватися дивним. Проте за-

лишитися дивним воно лише для тих, хто реалізмом вважає фотографію природи. Цим твердженням: «Чурляніс – реаліст» я хочу сказати, що казка, яку він розповідає нам – не святкова казка, не довільна вигадка на брехню і потіху, а глибоко щире свідoctво про дійсно побачене» [197, 27]. Дослідник зауважував, що за життя М. Чюрльоніс був не достатньо визнаний і його мистецтво деякі художники і глядачі не розуміли. В. Чудовський відзначав: «найчастіше чутна все ж та оцінка: його не хвалять і не сварять, його просто не розуміють. В. Чурляніс – незрозумілий художник» [197, 22].

Проте, на думку В. Чудовського, Чюрльоніса «можна зрозуміти, його варто зрозуміти! Тому що творчість його вміщує світлу правду і світлу гармонію, оскільки у ньому великий урок краси й оптимізму, того справжнього оптимізму, який називається вірою, який вміщує весь сум і всю тугу, але вірним шляхом веде до Великої Мети» [197, 22]. Саме тому у монографії В. Чудовський намагається визначити художній метод М. Чюрльоніса для того, щоб його краще зрозуміли глядачі та дослідники. Науковець зазначає: «Чурляніс дивився на дійсність пильним і правдивим оком художника і говорив про те, що він бачив. А якщо бачив він більше, чим бачать інші, якщо в картинах його є багато неочікуваного і незвіданого, – так за те і віддаємо ми йому сьогодні хвалу, за те і називаємо його майстром» [197, 27].

Дослідження В. Чудовського було надзвичайно цінним та актуальним не лише наприкінці XIX – на початку XX ст., а залишається актуальним і сьогодні. Адже воно допомагає краще зрозуміти синтетичне мислення М. Чюрльоніса й осягнути, усвідомити явище незбагненності та невимовності його художніх образів. На думку сучасної дослідниці Л. Шапошникової, саме В. Чудовський ближче всіх підійшов до глибокого розуміння мистецтва М. Чюрльоніса. Саме тому, ми у своєму дослідженні спиралися на переконливу думку В. Чудовського відносно філософської суті мистецтва М. Чюрльоніса.

У монографії литовського дослідника В. Ландсбергіса «Творчість М. Чюрльоніса (соната весни)» (1975) [77] висвітлюється проблема музично-

го стилю композитора, котрий охарактеризовано як неоромантизм. Дослідник зробив теоретичний аналіз різноманітних музичних форм М. Чюрльоніса і виявив головні стилістичні тенденції його творчості. Також В. Ландсбергіс відзначає, що митець прагнув до створення нових музичних жанрів. Значну увагу названий дослідник приділив фортепіанній спадщині М. Чюрльоніса.

У період 80-х–90-х рр. ХХ ст. з'являються деякі наукові роботи, присвячені творчості М. Чюрльоніса, що розглядають специфіку майстра під іншим кутом зору. Зокрема, монографія В. Федотова (1989 р.) «Музичні основи творчого методу М. К. Чюрльоніса» [176]. У цій науковій роботі автор досліджує формотворчі функції музичних категорій мистецтва майстра. Зокрема, музичні методи організації пластичного матеріалу, а також характеризує його єдину музично-зображальну систему образів. Крім того, В. Федотовим досліджено музичні основи творчого мислення М. Чюрльоніса у його пластичному мистецтві та визначено ступінь синтезу музики й образотворчого мистецтва. Автор у своїй монографії доходить висновку, що підвалинами творчого методу Чюрльоніса-художника є музичне мислення, а основною «формотворчою категорією його музичного методу організації пластичного матеріалу є поліфонія» [176, 126].

Існує також група наукових статей та науково-мистецьких праць, присвячених окремим аспектам творчості М. Чюрльоніса.

Так, у 1911 р., у журналі «Аполлон» (№5) було опубліковано критичну статтю С. Маковського «М. К. Чюрляніс» [90], котру присвячено життю і творчості М. Чюрльоніса. У ній автор присвятив увагу литовському митцю, який нещодавно відійшов у Вічність. Характеризуючи у загальному творчість М. Чюрльоніса, він висловив думку, що його мистецтво «...без сумніву – національне» [90, 28]. Звертаючи увагу на творче життя митця, С. Маковський назвав його незакінченою піснею. Дослідник відмічав, що М. Чюрльоніс був не тільки сином століття, а і співаком свого народу. С. Маковський писав: «Нехай не доспівана пісня Чюрляніса: інші її продовжують» [90, 28]. Таким чином, автор передбачив, що у М. Чюрльоніса буде

чимало продовжувачів та послідовників, оскільки його мистецтво вічне та невмируще. Аналізуючи синтез музики і живопису у творчості митця за принципом образно-емоційних аналогій, він відзначав, що спадщина М. Чюрльоніса є музикою в такій самій мірі як і живописом.

У згаданій статті С. Маковський висловив припущення, що ранні картини М. Чюрльоніса є «графічними ілюстраціями до музичних творів» [90, 23], з чим ми не погоджуємось. Адже, на наш погляд, всі картини М. Чюрльоніса, у тому числі й ранні, є самостійними живописними творами, а не графічними ілюстраціями до музики. Тим паче, що особисто М. Чюрльоніс ніколи не писав, що його картини є графічними ілюстраціями. На відміну від С. Маковського інші дослідники, зокрема, В. Чудовський і В. Федотов, вважають, що живописні твори М. Чюрльоніса мають абсолютно самостійне значення. Так, наприклад, В. Федотов у своїй монографії «Музичні основи творчого методу Чюрльоніса» [176] зауважує, що твори М. Чюрльоніса є «безумовно самостійними живописними творіннями витонченого письма і колористики» [176, 11].

У період 1911–1920-х рр. з'являється значно більше наукових та мистецьких публікацій і робіт, присвячених життю і творчості художника–музиканта.

Так, наприклад, у 1914 р., у журналі «Аполлон» (№ 3) [63], була надрукована наукова праця видатного філософа В. Іванова «Чюрляніс і проблема синтезу мистецтв». Вона представляє для нас певний інтерес, зокрема, у питанні синтезу музики і живопису в творчості М. Чюрльоніса. На думку вказаного дослідника, синтез між двома мистецтвами «метафізично мислимий як осягнута розумом гармонія сфер, як гармонійний рух світів, що співають фарбами і світяться звуками» [63, 7]. Філософ вважає, що М. Чюрльоніс був воістину релігійною людиною, а саме релігійним художником-пророком, якому були притаманні пророчі видіння майбутнього. Таким чином, дослідник характеризує філософську концепцію митця та називає М. Чюрльоніса одним із

самих загадкових художників, який зумів поєднати простір і час, форму та зміст творів в одне цілісне явище.

Важливо зазначити, що В. Іванов дійшов висновку, що М. Чюрльоніс є художником-міфотворцем, а всю його діяльність він називає міфотворчою, котра несе глядачам відчуття космічності й таємничості образів та світлий настрій. Проблему синтезу мистецтв В. Іванов характеризує як проблему, що відповідає внутрішньо відновленій соборній свідомості людини і розуміє її в сенсі далекого завдання, найвищу для художньої творчості мету, ім'я якої – Містерія. На думку В. Іванова «проблема майбутньої містерії є проблемою релігійного життя майбутнього» [63, 21].

У 30–40-х рр. ХХ ст. з'являються нові статті про творчість М. Чюрльоніса. Так, у 1936 р. видатний російський художник М. Реріх написав статтю «Чюрльоніс» [130], опубліковану у 1993 р. Ця стаття увійшла до збірника статей М. Реріха «Художники життя». У ній він, зокрема, дослідник аналізує творчість не лише М. Чюрльоніса, а і його сучасників: О. Скрябіна, О. Бенуа та інших діячів культури. Дослідник висловлює думку про те, що, на жаль, під час існування товариства «Світу мистецтва», яке він очолював, багато митців не розуміли мистецтво М. Чюрльоніса. Його твори підтримували лише М. Реріх, М. Добужинський, О. Бенуа та ще кілька членів «Світу мистецтва». М. Реріх відзначає: «Воістину, не знаємо ми шляхів творчості. Формула – несповедимі шляхи – абсолютно реальна» [130, 72].

Передбачаючи у майбутньому славу М. Чюрльоніса, М. Реріх писав: «Ось і Чюрльоніс у своїх прекрасних співучих мирних витворах також міг би написати хвалу ворогам. Дикуни і вороги багато попрацювали для його майбутньої слави. І прийшла вона, ця легкокрила гостя, не для того, щоб тільки заночувати коло творів Чюрльоніса, але щоби освітити його твори назавжди. Велика радість, коли можна відмітити, що весь народ визнав свою істинну цінність» [130, 72]. На думку М. Реріха, такого самородка як М. Чюрльоніс потрібно було підтримати ще за його життя всіма силами, чого, на жаль, не сталося.

У другій половині ХХ ст. інтерес дослідників до творчості М. Чюрльоніса помітно зростає. Так, у 70–80-х рр. з'являються нові публікації, присвячені життю і творчості М. Чюрльоніса. Серед них, наприклад, науково-мистецька книга М. Еткінда «Світ як велика симфонія» (1970 р.) [218]. У ній автор аналізує живопис М. Чюрльоніса та його зв'язок з музикою митця. Про зближення живопису і музики, на думку М. Еткінда, свідчили роботи художників М. Врубеля, В. Бориса-Мусатова та мистецька діяльність А. Головіна, К. Коровіна, Л. Бакста, М. Реріха у музичному театрі. Дослідник відзначає: «Поява на російському художньому горизонті Чюрльоніса означала новий щабель взаємозв'язку і взаємопроникнення живопису і музики» [218, 138]. Також він розглядав тяжкий творчий шлях митця та охарактеризував його етапи. Автор, як і деякі інші дослідники, відзначає, що картини М. Чюрльоніса є картинами-видіннями, у яких переважають символи-образи, що потребують у майбутньому наукового розшифрування.

У своїй праці поступово М. Еткінд доходить висновку, що творчий досвід М. Чюрльоніса знаменує «новий етап у розвитку живопису початку ХХ ст., одним із важливіших процесів якого був контакт, котрий посилюється з іншими видами мистецтва – ліричною поезією, драматургією і театром, коли все більше значення набували питання художнього синтезу» [218, 139].

У період 60–80-х рр. ХХ ст. з'являються мистецтвознавчі роботи, присвячені музиці та живопису М. Чюрльоніса, що становлять окрему групу досліджень.

Так, видатний литовський поет і письменник Е. Межелайтіс вивчав художню творчість М. Чюрльоніса у своєму нарисі «Світ Чюрльоніса», який розміщено в його книзі «Контрапункт» (1972 р.) [95], що вийшла у 1972 р. Е. Межелайтіс написав ряд віршів, присвячених картинам М. Чюрльоніса. Також літератор досліджував багатогранність творчості М. Чюрльоніса і приділяв велику увагу синтезу звуку і кольору. У розділі його нариса «Спроба зрозуміти його», Е. Межелайтіс писав: «О, як важко вмістити у себе світ!.. Скільки звуків у ньому чується, скільки фарб виблискує! У яких нечисленних

ритмах пульсують природа і життя... І якими ж засобами можна більш досконало виразити його, цей світ? Звуками? Фарбами? Ритмами?» [95, 425]. Дослідник вивчав проблему взаємодії мистецтв, а саме питання про те, яким чином М. Чюрльоніс зумів створити образ світу завдяки звукам, фарбам і поетичним словам.

Аналізуючи прояви художньо-синтетичного мислення М. Чюрльоніса, Е. Межелайтіс писав: «Звучить блакитна музика неба, зелена музика лісу, янтарна музика моря, срібна музика зірок... Що ж тут створюється? Так це ж кольорова мелодія! Значить, за допомогою одних тільки звуків не виразиш досконало світу? Потрібно братися за фарби, братися за живопис» [95, 425]. Літератор вважав, що саме завдяки художньо-синтетичному мисленню можна було більш точно і повно виразити образ світу. Дослідник довів, що кольори на полотнах М. Чюрльоніса звучать витончено у кольоровому вирішенні, апелюючи до музичних гармоній. Він зауважував, що у живописі М. Чюрльоніса «Кольори набули звучання. Їх голоси сплітаються, зливаються в єдиному хорі, в одному оркестрі» [95, 425]. Це свідчить про єдність і цілісність синтетичного мислення митця.

Серед інших привертає увагу праця литовських митців, співавторів А. Савіцкаса та Ю. Гаудрімаса «М. К. Чюрльоніс» (1974 р.) [46], в якій автори простежили періоди становлення творчої особистості М. Чюрльоніса. У цій праці дослідники досить стисло аналізують життя і творчість М. Чюрльоніса. Ю. Гаудрімас присвятив увагу головним особливостям музичної творчості М. Чюрльоніса та в узагальненому вигляді представив окремі віхи з біографії митця у розділі «Нарис життя і творчості композитора». Натомість А. Савіцкас охарактеризував живописну творчість М. Чюрльоніса більше у літературно-описовому контексті, не вдаючись у глибокий науковий аналіз творів художника. Проте ця книга для нас цінна тим, що її автори є співвітчизниками М. Чюрльоніса, які добре відчувають національні особливості творчості митця.

У 1974 р. вийшла праця Ф. Розінера «Гімн сонцю» (1974 р.) [135], в якій автор висвітлює особливості життя і творчості М. Чюрльоніса та аналізує його синтетичне мислення у контексті єдності суцього. Також дослідник ділиться з читачами у своїй книзі власними враженнями від мандрівки до Литви й від споглядання оригінальних полотен М. Чюрльоніса.

У наступній праці «Мистецтво Чюрльоніса» (1992 р.) [136], Ф. Розінер розглядає не лише життя і творчість митця, а й філософію творчості. У своїй книзі він намагався представити М. Чюрльоніса як особливе мистецьке явище, яке є частиною європейської культури початку ХХ ст. Автор визначає особливе місце М. Чюрльоніса в історії світового живопису. У цій праці Ф. Розінером вивчено не лише творчість М. Чюрльоніса, а також проаналізовано загальну проблематику зв'язків словесного, музичного та візуального у мистецтві, у тому числі розглянуто ідею візуального словника як засобу дослідження цих зв'язків. Дослідник також тут розглянув психологічний і духовний аспект творчості М. Чюрльоніса.

Аналізуючи музику М. Чюрльоніса, Ф. Розінер висловив думку про те, що «Музикознавці часто ховаються за цю можливість – говорити про техніку, про форму і тим самим уникати необхідності говорити про внутрішню, вищу, духовну сутність мистецтва музики» [136, 83]. Автор звернув особливу увагу не на формальний аналіз музичних творів, а на найбільш суттєву сторону мистецтва М. Чюрльоніса, а саме на глибокий, загальнокультурний і гуманітарний зміст його мистецтва.

Серед іноземних дослідників, що зверталися до творчості митців епохи символізму та модерну, є цікава праця індійського музиканта Х. Хана «Містицизм звуку» [188]. У своїй книзі він дослідив проблему синтезу звуку і кольору, висвітлив питання про музику сфер, особливості індійської музики, проаналізував характерні тенденції музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі творчості О. Скрябіна та інших митців. Крім того, автором розглянуто питання творчої інтуїції митців, творчого натхнення, впливу звуку і ко-

льору на психіку людини та духовного значення звуку і кольору для еволюції людства.

Крім іншого, автор дослідив проблеми гармонії, ритму, вібрацій тощо, зацентрував увагу на цілющих властивостях музики та духовному розвитку людини за її допомогою. Серед іншого, він приділив увагу космічній мові музики та зв'язку митців із Вищим, Божественним світом. На погляд Х. Хана, думка митця є живим і діючим створінням, яке приносить свої плоди у вічній і невмирущій творчості. Ця книга допомагає зрозуміти філософські погляди М. Чюрльоніса та проаналізувати його релігійно-містичне світосприйняття. Вбачається, що філософські погляди Х. Хана і М. Чюрльоніса певною мірою співзвучні та гармонійно перегукуються.

Початок ХХІ ст. демонструє зростаючий інтерес дослідників до творчості М. Чюрльоніса. Так, важливим явищем в історіографії нашого питання стала науково-філософська праця академіка Л. Шапошникової «Тернистий шлях краси» (2001 р.) [202]. Автором досліджується проблема синтезу мистецтв у творчості митців-космістів: М. Чюрльоніса, О. Скрябіна, М. Реріха, В. Соловйова та ін. Ці митці, на думку дослідниці, прагнули до взаємодії із Вищим світом і до духовного преображення. Також автор цієї праці розглядає проблему філософії мистецтва у контексті епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. Завдяки цій роботі ми бачимо цілісну картину епохи символізму та модерну, зокрема, в історико-культурологічному аспекті, що є важливим для нашого дослідження.

У статті Л. Шапошникової «На берегах інших світів» (2001 р.) [202], яку вміщено у книзі «Тернистий шлях краси» характеризується філософська концепція мистецтва й аналізуються космічні прояви у творчості М. Чюрльоніса. А саме – вплив світу Інобуття на живопис і музику митця. На думку дослідниці, вся творчість М. Чюрльоніса гармонійно поєднана з Вищим світом Інобуття, якому вона закономірно підпорядкована, і саме тому творчі відкриття митця наділені вічними духовними цінностями. Цю статтю можна вважати яскравим прикладом філософського підходу до розуміння

творчості М. Чюрльоніса. Авторка дослідила теургічний аспект творчості М. Чюрльоніса. Також вона відзначає значення критерію краси у творчості М. Чюрльоніса. Ця витончена краса, на її думку, «повинна бути передана відразу декількома засобами, і лише тоді вона стане об'ємною і багатую і розірве ланцюги тривимірного простору» [202, 188]. Дослідниця вважає, що митець повинен був надати лише потрібну форму цій красі, яка є головним аспектом теургії, тобто зв'язком з Вищою красою Інобуття.

У статті Л. Шапошникової «Філософія космічної реальності» дослідниця характеризує складний простір епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. та визначає поняття синтезу магістральним шляхом еволюції. Вона доходить висновку, що синтез «основних форм пізнання не тільки створить нові багаті можливості для взаємодії з Вищими світами і Вищою енергетикою, а й усуне той духовний дисбаланс між різними формами знання, який може виникнути через ще недостатньо високий рівень людської свідомості» [цит. за: 81, 124]. Дослідниця доводить, що лише завдяки синтезу можна досягти більш високого рівня розвитку людської свідомості, гармонії у творчості та досконалості внутрішнього світу митців.

У згаданій статті йдеться про творчість видатних учених і митців кінця ХІХ – початку ХХ ст.: В. Вернадського, П. Флоренського, В. Соловйова, К. Цюлковського, О. Чижевського, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса та про нову систему пізнання – філософію Живої Етики. Автором охарактеризовано методологію цієї системи та її головні особливості. Філософські уявлення дослідниці сфокусовані в напрямку методології Живої Етики, а саме у тому, що Вищий Космічний Розум завжди є рушієм нижчого і, відповідно, веде за собою людство та відповідає за його еволюційний розвиток [2; 18; 19; 64]. У названій статті автор розглядає такі проблеми як синтез духу і матерії, явище двоїстості Світобудови, космічне світовідчуття, явище всевміщення, множинність світів у Космосі, взаємозв'язок людини і космосу тощо. Серед основних та найважливіших положень методології Живої Етики є також такі,

які співзвучні філософській концепції мистецтва М. Чюрльоніса. Серед них можна виокремити наступні:

1. Взаємодія духу і матерії.
2. Світ духу є сферою вічного і невмирущого на відміну від тимчасової щільної матерії.
3. Дух є творчою, пізнавальною і перетворюючою силою, яка здатна преобразити свідомість людини.
4. Духові притаманна властивість вести за собою еволюцію Космосу та еволюцію людини.
5. Людина є частиною Космосу і має взаємозв'язок з ним.

У Живій Етиці йдеться про енергетичне одухотворення Космосу і про найважливішу творчу роль у ньому енергетики духу. Парадигма двоїстості відіграє у цьому процесі значну і провідну роль [18; 19; 64].

Мислення М. Чюрльоніса-філософа мало у своїй основі також ідею двоїстості Світобудови, що було ознакою нового космічного мислення, яке притаманне філософам кінця XIX – початку XX ст. та новій системі пізнання – Живій Етиці, яка з'явилася в 20-х рр. XX ст., а її передвісниками були: М. Чюрльоніс, О. Скрыбін, Олена та Микола Реріхи, а також інші представники багатогранного мистецького світу. Книги філософії Живої Етики були підготовлені до друку й видані видатними філософами: Оленою Іванівною та Миколою Костянтиновичем Реріхами. Таким чином, Жива Етика внесла до філософської думки XX ст. ідеї космізму та концепцію нового мислення [54].

Концептуальні засади вищерозглянутої статті Л. Шапошникової дозволяють нам більш глибоко розглядати творчу постать М. Чюрльоніса як філософа. Адже його філософські погляди органічно поєднуються з методологією філософської системи Живої Етики, зокрема, з її головними філософськими засадами.

Деякі світоглядно-естетичні ідеї, які було закладено у творчості М. Чюрльоніса, також відображались у різноманітних працях філософів. Так, відомий філософ К. Кедров писав про паралельні всесвіти: «є два всесвіти:

вічний, з якого все виникло, і тимчасовий, у якому ми тимчасово перебуваємо. Вічний, за всієї своєї віддаленості, дуже нам близький і схожий на нашу душу. У ньому об'єктивна реальність дуже нагадує наш суб'єктивний внутрішній світ. Тимчасовий начебто набагато ближчий, ми в ньому народилися й у ньому помремо, але він в усьому нам суперечить. <...> Людина пов'язує собою розрізнені світи, той і цей світ» [цит. за: 81, 49]. Таким чином, К. Кедров визначив духовне місце людини на межі між двома світами: земним і небесним, про що також розмірковував і М. Чюрльоніс у своїй багатогранній творчості.

Крім розглянутих наукових праць заслуговує на увагу також стаття А. Луньової «Міфопоетична природа синтезу мистецтв у творчості М. К. Чюрльоніса» (2009) [87]. У цій статті А. Луньова окреслює історію вивчення синтезу музики та живопису впродовж багатьох століть як найбільш привабливу ідею художньої творчості. Дослідниця вважає, що на рубежі ХІХ–ХХ століть проблема синтезу музики та живопису заслуговувала на особливу увагу. На її думку, синтез мистецтв у творчості М. Чюрльоніса безпосередньо пов'язаний з міфотворчістю, символізмом, містеріальним дійством тощо. Розглядаючи проблему синтезу у творчості М. Чюрльоніса, дослідниця виділяє різні його прояви: міфотворчість, взаємодію музичного часу і живописного простору, символіку художнього образу. Автор відзначає, що всі багатозначні символи М. Чюрльоніса здатні висловити багатоаспектність єдності філософської концепції митця [87].

Серед українських сучасних дослідників ХХІ ст., які у своїх статтях вивчають творчість М. Чюрльоніса, можна виділити І. Подобас та Г. Савчин. Так, мистецтвознавець І. Подобас у своїй статті: «Виконання мазурок М. Чюрльоніса в символістській проекції спадщини Ф. Шопена» [103], яку опубліковано у науковому віснику Національної музичної академії України ім. П. Чайковського (2012), виявила паралелі між музикою М. Чюрльоніса, а саме мазурками, та музичними творами Ф. Шопена. Підкреслюючи наявність синтезу музики і живопису у творчості митця, І. Подобас пише: «М. Чюрльо-

ніс перетином цих двох творчих обдаровань презентував свою належність до символізму, що стилістично послідовно реалізувалося в його музичному живописі» [103, 112].

Також до творчості М. Чюрльоніса, як до феномену синестезії, звертається Г. Савчин у статті «Феномен синестезії у творчості художників В. Кандинського та М. Чюрльоніса» (2012) [139]. Українська дослідниця вважає, що важливим і «актуальним є дослідження синестезії та форм її прояву в мистецтві, оскільки синестезія – ключ до пояснення процесів сприйняття, пізнання та творчості» [139, 281].

У контексті історіографічного розгляду варто зупинитись на працях з історії культури. Так, тема синтезу мистецтв розкривається у роботах деяких філософів епохи ХІХ – початку ХХ ст., що були сучасниками митця. Серед них: В. Чудовський, В. Іванов, В. Соловйов, М. Реріх тощо.

Розглянемо, насамперед, історіографічний аспект формування сучасних засад чюрльонісознавства, який дає змогу висвітлити хронологію становлення різноманітних наукових підходів до оцінки творчого феномену М. Чюрльоніса та проаналізувати існуючі суперечності.

У дослідженні філософа М. Бердяєва [23] протилежність класичного і романтичного мистецтва у ХІХ столітті виявляється у нових формах, а саме народженні реалізму та символізму. Він вважав, що історію світового музичного мистецтва ХІХ – початку ХХ ст. неможливо відокремити від історії живопису, літератури, філософії, культури, релігії, тому що у цей період дуже помітне було синтетичне мислення митців, яке виявлялося в об'єднанні різноманітних мистецтв в одне цілісне явище.

М. Бердяєв вивчав характерні ознаки епохи символізму та особливості природи символу. У книзі «Смисл творчості» дослідник характеризує символізм як важливе мистецьке явище в історії світової культури. Він пише: «Лише у символізмі розкривається істинна природа будь-якої художньої творчості» [23, 242]. М. Бердяєв доходить висновку, що не лише мистецтво, але «і вся культура символічна» [23, 243]. Відповідно до його концепції «Симво-

лізм є в будь-якій людській творчості» [23, 244]. Крім того, дослідник аналізує філософія мистецтва як основа будь-якої творчості. Таким чином, думки М. Бердяєва тотожні філософській концепції М. Чюрльоніса, який намагався свої ідеї виразити символічною мовою мистецтва.

Філософські праці П. Флоренського, які він написав на початку ХХ ст. «являють собою найважливіші віхи на шляху формування космічного мислення і синтетичної системи пізнання. У них містяться докази існування іншого Всесвіту, інших світів, недоступних ані нашому оку, ані нашим відчуттям, але духовно пов'язаних з нами і таких, що впливають на наш світ щільної матерії» [81, 17].

Найбільш відомими науковими працями П. Флоренського, в яких досліджено проблему синтетичного мислення митців, зокрема, синтез звуку й кольору, є: «Зворотна перспектива» (1919), «Іконостас» (1921–1922), «Аналіз просторовості й часу в художньо-образотворчих творах» (1924), «Небесні знамення» (Роздуми про символіку кольорів). У праці «Аналіз просторовості й часу у художньо-образотворчому мистецтві» філософ аналізує спорідненість двох видів мистецтва – музики і живопису та досліджує їх взаємовплив.

У праці «Іконостас» [181] П. Флоренський досліджує проблему синтезу мистецтв на прикладі священного храмового дійства. Він вважає, що в мікрокосмі людини відбувається містичне життя на межі між двома світами: земним і небесним, а храм, відповідно, є шляхом вищого духовного сходження. Таким чином, філософ проводить науковий аналіз Богослужіння у храмі та підкреслює духовне значення цього процесу. На думку дослідника, загальне враження від храмового Богослужіння має величезний психологічний вплив на людину, яка одночасно бачить чудотворні ікони, запалені свічки і чує духовний спів хору та молитви, проголошені священнослужителями.

Так, П. Флоренський вважає процес Богослужіння духовною красою та синтезом звуку і кольору, що є спільною ознакою з творчістю М. Чюрльоніса стосовно філософської концепції про всеєдність суцього. П. Флоренський ха-

рактизує храмове дійство як Божественне Таїнство і зазначає, що у храмі кульмінацією є іконостас.

«Вівтарна перегородка, що розділяє два світи, – пише П. Флоренський, – є іконостасом. <...> Іконостас є межою між світом видимим і світом невидимим, і утворюється ця вівтарна перегородка, робиться доступною для свідомості, що об'єднала поруч святих, хмару, свідків, що обступили Престол Божий, сферу небесної слави, і проголошуючих таємницю. Іконостас є баченням. Іконостас є явленням святих і ангелів – агіофанією і ангелофанією, явищем небесних свідків, і, насамперед, Богоматері та Самого Христа у плоті, – свідків, що сповіщають про те, що за тією стороною тіла. Іконостас – це самі святі» [181, 441]. Діалектичне мислення П. Флоренського, виражене в органічному поєднанні земного і небесного, дуже близьке до мистецько-філософського мислення М. Чюрльоніса.

Проблему символізму розглядали не лише філософи, а й поети. Так, видатний поет-символіст і теоретик символізму А. Белий у своїй праці «Символізм як світосприйняття» [22] характеризує символ як переживаний образ. На його думку, мистецтво «дійсно виражає живе життя, переживане» [22, 334]. Він відзначає: «якщо символ закріплюється у слові, у кольорі, у речовині, він стає образом мистецтва» [22, 334]. Філософ вважає, що образ мистецтва у творчому процесі стає незалежним і одухотвореним образом-символом. Також А. Белий акцентує увагу на взаємодії видимого і невидимого світів. Він пише: «той, хто осягнув істинну природу символів, той не може не бачити у видимості, а також у видимому своєму «я» відображення іншого «я», істинного, вічного, творчого» [22, 335]. Вічність у мистецтві була головним чинником для А. Белого, що також помітно в творчості М. Чюрльоніса, який на практиці втілював Вічне у мистецьких формах. А. Белий писав: «Художник відтворює Вічне у формах, даних природою; у роботі над формою – смисл мистецтва» [22, 336].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Європі та в Росії відбулася не лише соціальна, а й духовна революція. Цій епосі притаманний розквіт різ-

них видів мистецтва та розвиток нової наукової думки. У 20-х роках ХХ ст., на думку дослідників, відбувся науковий вибух, який відобразився у багатьох працях учених: В. Вернадського, К. Ціолковського, О. Чижевського, П. Тейяра де Шардена, Н. Бора, А. Ейнштейна та інших [41; 156; 194]. «У їх працях формувався цілісний підхід до явищ природи і людського суспільства» [81, 13]. Таким чином, «Накопичення поза наукових сфер людського знання знову виявилися потрібними» [81, 13]. Так, поза наукові сфери пізнання виявлялися в ідеях космізму, якими проникнута епоха кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Передумовами ідей космізму були неординарні методи і способи пізнання, котрі існували у різні часи і поширилися особливо в епоху кінця ХІХ – початку ХХ ст. Так, одним із незвичайних методів пізнання, котрий притаманний також і М. Чюрльонісу, був метод свідчення. Він полягає у тому, що митець, завдяки духовному баченню, прозирає явища ірраціонального світу. Л. Шапошникова зазначає, що «метод свідчення широко використовувався в багатьох працях умоглядного пізнання» [81, 10].

Серед митців різних епох, які використовували метод свідчення, можна виокремити, наприклад, працю видатного німецького філософа Я. Беме (1575–1624) «Аврора, або Вранішня зоря, що сходить», котра являла собою «приклад сміливої діалектики (світ як рух і поєднання протиріч), поглибила розуміння реального Космосу і була згодом використана представниками німецької класичної філософії Г. Гегелем і Л. Фейєрбахом» [81, 10]. Так, Я. Беме, завдяки духовним і пророчим властивостям, випереджав свій час. «Погляди Беме на будову Всесвіту набагато випередили не тільки тодішню, а й сучасну науку. З того, що він побачив духовним зором, випливало, що людина тотожна Космосу, а людське серце – центр світу. <...> Беме дав унікальні свідчення про найважливіше місце людини у Всесвіті» [81, 10–11].

Основою космізму в будь-які часи був зв'язок митців з Вищим, небесним світом. Проблемі космізму і синтетичному мисленню митців багато уваги приділив в епоху кінця ХІХ – початку ХХ ст. видатний учений В. Вернадський. Він вважав, що нове наукове мислення перебуває у взаємодії із духов-

ною еволюцією людини. У 1902 р. В. Вернадський писав: «Науковий світогляд розвивається в тісному спілкуванні та широкій взаємодії з іншими сторонами духовного життя людства. Відокремлення наукового світогляду і науки від діяльності людини, яка в той же час або раніше відбувалася в царині релігії, філософії, суспільного життя чи мистецтва, є неможливим. Усі ці прояви людського життя тісно сплетені між собою – можуть бути відокремлені тільки в уяві» [цит. за: 81, 23].

Вчення В. Вернадського про біосферу й ноосферу, викладене в праці «Наукова думка як планетне явище», було ознакою його нового, космічного мислення. Учений науково довів існування ноосфери, що сприяло еволюції Землі.

Одночасно з В. Вернадським, у цей період учений і філософ О. Чижевський писав про необхідність нової науки. Досліджуючи ідеї космізму, О. Чижевський вивчав електромагнітне життя Всесвіту, а саме циклічні ритми сонячних плям та їх вплив на людський організм. Він дійшов висновку, що «є певна позаземна сила, яка впливає іззовні на розвиток подій у людських спільнотах. Одночасність коливань сонячної і людської діяльності слугує найкращою вказівкою на цю силу» [цит. за: 81, 15].

Ідеї космізму та синтезу мистецтв, притаманні епосі кінця XIX – початку XX ст., також втілювалися і в Україні, особливо у творчості письменників і поетів, зокрема, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини та інших символістів [17; 33; 49; 55; 170; 176]. Вони вважали, що синтез мистецтв є виявом епохи символізму та наслідком творчого досвіду попередніх століть. Так, наприклад, у літературно-критичній статті видатного українського письменника, поета і філософа І. Франка «Поезія і музика» йдеться про синтез поезії і музики. І. Франко вважає, що, незважаючи на тотожності й відмінності цих двох видів мистецтв, поезія і музика мають спільний початок. Він відзначає, що у «давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі» [186, 267].

У своїх видатних драмах «Лісова пісня» та «Кам'яний господар» Леся Українка відобразила тонкий світ мистецьких явищ у яскравих і багатогранних образах-символах. Її творчість побудована на українському фольклорі та міфологічних засадах.

Творчість П. Тичини відрізняється синтезом музики і поезії, зокрема, його поезії «Сонячні кларнети». На думку дослідників, поезія П. Тичини народилася з духу музики і саме тому вона особливо музична. Сама назва «Сонячні кларнети» відображає м'які, глибокі й лірично-теплі тембри музичних оркестрових інструментів (кларнетів), що є ознакою його музично-асоціативного світосприйняття.

Українське відродження наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., на думку талановитого українського художника і культурного діяча В. Козара, «було тісно пов'язане із загальносвітовим процесом, але мало свої характерні особливості відродження національного Духу» [цит. за: 81, 387]. Він вважає, що такі видатні особистості як Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка та інші «стали світочами відродження Духу і піднялися на вершину Світового мистецтва, піднісши до загальнолюдського рівня цінності національного народного синтезу» [цит. за: 81, 387].

Поряд з проблемою синтетичного мислення наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. перед митцями постала проблема поєднання часу і простору в мистецькому акті. Так, наприклад, вчені М. Лобачевський, Г. Мінковський та інші, досліджували проблему взаємодії часу і простору. Зокрема, М. Лобачевський досліджував просторові виміри і «розробив теорію неевклідової геометрії, що перевернула наші уявлення про саму природу простору. За межами механістично-матеріального світу вбачалося щось недоступне звичайному зорові, однак таке, що реально існує і піддається дослідженню. Невидимому просторові були притаманні нові виміри, поки що недоступні свідомості людини, але інформація про них надійшла з царини позанаукової» [81, 16]. У період 1907–1908 рр. Г. Мінковський писав «не про простір як такий, а про простір-час як цілісне явище. До трьох просторових координат він додав

деяку четверту – часову. <...> Теорія відносності Альберта Ейнштейна ствердила цю координату як четвертий вимір» [81, 16]. Таким чином, згодом, так званий четвертий вимір, у якому також творив М. Чюрльоніс, виявився науково обґрунтованим новим явищем. Всі ці та інші приклади наукових відкриттів та їх осмислень доводять думку про те, що існує ірраціональний світ. Ця думка була головною мистецько-філософською ознакою окресленого блоку літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.

У фундаментальних працях О. Блаватської «Таємна доктрина» та «Викрита Ізида» йдеться про ідеї космізму, зокрема, про єдине космічне джерело всіх релігій і про місце людини у Всесвіті. Так, наприклад, у праці «Таємна доктрина» [30] О. Блаватська детально досліджувала еволюцію Всесвіту, Світобудову як цілісне явище та процес теософського космогенезису.

У мистецько-філософському дослідженні ученого А. Бандури [16], матеріалізація духу в процесі космогенезису породжує три феномени: нематеріальну інформацію (ноумен), яка є основою будь-якої організації матерії; енергію, яка є посередником між інформацією і матерією; матерію, яка є невичерпним розмаїттям «структур феноменальних світів» [16]. Ця тріада є єдиним цілісним явищем подібно до Святої Трійці в християнському аспекті.

Аналіз історико-біографічних та мистецтвознавчих джерел продемонстрував той факт, що особливий інтерес до особистості М. Чюрльоніса виник лише після смерті митця, а саме після 1911 року.

Після хронологічного та історіографічного розгляду проблеми розглянемо джерелознавчий аспект дослідження.

Враховуючи сучасні наукові підходи та методику системно-структурного аналізу, можна виокремити декілька основних джерельних комплексів: 1) авторські літературні твори М. Чюрльоніса (поезія, проза, листи тощо); 2) авторські музичні твори М. Чюрльоніса (ноти); 3) авторські живописні твори М. Чюрльоніса (картини, графіка, ескізи).

Розглянемо деякі, найбільш важливі для нашого дослідження, праці, які відносимо до цих трьох умовних джерельних комплексів.

До першого джерельного комплексу відносимо авторські літературні твори М. Чюрльоніса (поезія, проза, листи, щоденникові записи, уривки статей з мистецтвознавства) характеризують митця як блискучого літератора.

У цьому контексті зазначимо, що український дослідник, поет і перекладач Д. Чередніченко, який дуже захоплювався літературною творчістю М. Чюрльоніса, переклав його поезії з литовської та польської мов українською мовою і надрукував їх у Києві, у книзі «Чюрльонісів шлях» [193]. Внаслідок цього творчого експерименту потрібно відзначити, що поезії М. Чюрльоніса дуже гарно звучать українською мовою, що говорить про спільні риси в мелодиці різних слов'янських мов: литовської, польської та української. У передмові до книги «Чюрльонісів шлях» Д. Чередніченко зауважує, що М. Чюрльоніс любив рідний литовський народ, литовські народні пісні та фольклор. Головним аспектом його творчості було відчуття неповторної краси.

Аналізуючи різноманітні листи самого М. Чюрльоніса, які вміщено в різних науково-популярних працях [77; 136; 199; 218] і в архівах Каунаського художнього музею ім. М. Чюрльоніса, можна зробити висновок, що у всіх листах глибокі думки митця висловлені щиро і переконливо. Всі листи М. Чюрльоніса написані проникливою, музично-поетичною мовою з яскравим художнім забарвленням. Так міг написати лише талановитий літератор. Цілий комплекс листів М. Чюрльоніса можна умовно розподілити на кілька груп згідно їх основного змісту.

До першої групи його листів можна віднести листи до рідних і близьких членів його родини: матері, батька, братів і сестер. До другої групи листів можна віднести листи до його друзів: Броніслави Вольман та до першого кохання М. Чюрльоніса – Марії Моравської. До третьої, особливої групи, відносяться листи М. Чюрльоніса до його коханої Софії Кімантайте, яка згодом стала його люблячою дружиною.

Так, листи до Софії відрізняються особливою ніжністю, чистотою та глибиною почуттів і відчуттям глибокої, вірної і самовідданої любові. З них

видно, як сильно вмів любити М. Чюрльоніс і його любов до Софії була прикладом справжньої творчої, духовної любові, котра є невмирущою і вічною. Також важливі літературні спогади письменниці та дружини М. Чюрльоніса – Софії, яка після смерті її коханого чоловіка, писала про нього не лише як про художника, а, насамперед, як про людину, яка любила все прекрасне, що є на Землі та цінувала природу у всіх її проявах.

З листів М. Чюрльоніса видно, що він невтомно, майже без відпочинку, працював у різних видах культурно-мистецької діяльності і прагнув завжди до досконалості та до високої якості своїх художніх та музичних творів. У той же час сам М. Чюрльоніс критично відносився до всіх своїх творів і вважав, що можна було б зробити деякі з них набагато кращими, ніж вони є. В одному з листів М. Чюрльоніс писав про високу оцінку критиків і музикантів його «Квартету» до-мінор, хоча відчував, що міг би написати у майбутньому квартет набагато кращий, ніж цей. Так, М. Чюрльоніс відзначав: «Відчуваю, що зміг би написати квартет у сто разів кращий» [цит. за: 46, 48].

Також потрібно зазначити, що Чюрльоніс-композитор значну увагу приділяв вибору тем для своїх музичних творів. У листах він писав: «тема повинна бути простою та ясною, а вже далі не жалій фантазії, поліфонічності» [цит. за: 46, 44].

Перебуваючи за кордоном: у Ляйпцігу та у Варшаві, М. Чюрльоніс дуже тужив за Батьківщиною і за своїми рідними, про що свідчать його листи. Він писав про невимовну тугу за Вітчизною і за всіма рідними. Тут він говорив, що часто відчуває глибоку самотність на чужині та сум. Перебуваючи за кордоном, йому не вистачало рідної литовської природи і душевного спілкування з рідними, про що свідчать його численні листи Ляйпцігського та Варшавського періодів.

Важливою серед літературних творів є мистецтвознавча стаття М. Чюрльоніса, надрукована ще за життя митця у 1908 р. у газеті «Vilniaus žinios». У цій статті М. Чюрльоніс наголошує на значенні народної творчості для багатогранного розвитку митців. Так, М. Чюрльоніс писав про те, що ли-

товське народне мистецтво «є потребою душі, прагненням прикрасити дуже гірку і сіру дійсність» [цит. за: 13, 13]. М. Чюрльоніс вважав, що народна творчість повинна стати основою всього литовського мистецтва та з неї повинен вирости своєрідний литовський національний стиль. М. Чюрльоніс пише у цій статті: «Народне мистецтво – це наша гордість. Краса, яка вміщена у ньому, – надзвичайно чиста, своєрідна і винятково національна» [цит. за: 13, 13].

Інші літературні твори М. Чюрльоніса будуть детальніше розглянуті у підрозділі 2.2. «Образно-асоціативне та музичне мислення в літературній творчості М. Чюрльоніса».

До другого важливого джерельного комплексу можна віднести нотні видання М. Чюрльоніса. Серед них численні різноманітні нотні збірники, у яких зібрані фортепіанні, хорові, симфонічні та інші твори митця [238–252]. Цей комплекс дозволяє ретельно вивчити музичний доробок М. Чюрльоніса-композитора.

Серед нотних видань цікавим, на наш погляд, є нотна збірка фортепіанних творів, у якій міститься передмова рідної сестри М. Чюрльоніса Я. Чюрльоніте. Вона краще за всіх інших дослідників збирила всю композиторську творчість брата та упорядкувала його музичний доробок у певну хронологічну музичну систему. У цій передмові вона розповідає про особливості фортепіанної творчості М. Чюрльоніса і характеризує її за принципом хронологічної періодизації музичних творів.

Також велику цінність для нашого дослідження мали нотні збірники різних років [242–252], опубліковані на Батьківщині митця. Ці нотні джерела дають можливість вивчити і ретельно проаналізувати неповторний композиторський стиль митця та особливості його музики. Їх повний перелік подається у списку літератури, а саме у переліку нотних видань.

У музичному збірнику, присвяченому фортепіанній творчості М. Чюрльоніса вміщено вступну статтю В. Ландсбергіса «Фортепіанна музика М. Чюрльоніса» [238] і фортепіанні твори М. Чюрльоніса: прелюдії, fuga,

фугети, «Отче наш», «Музичний момент», обробки литовських народних пісень, цикл пейзажів «Море», «Соловей», «Осінь» тощо. У вступній статті В. Ландсбергіс стисло і лаконічно аналізує фортепіанні прелюдії М. Чюрльоніса, написані композитором у різні роки. Дослідник звертає увагу також на форму, гармонію, зміст та образність різних фортепіанних творів, виявляючи головні особливості ладо-гармонічної і мелодичної мови М. Чюрльоніса: остінатний бас, серійність, використання штучних ладів і буквених тем, яскравий мелодизм тощо.

До третього джерельного комплексу відносимо авторські живописні твори М. Чюрльоніса (картини, графіку).

Також заслуговує на увагу книга-альбом «Картини, ескізи, думки» [199], яка містить цінні архівні матеріали, надані Каунаським Державним художнім музеєм ім. М. Чюрльоніса. Вони стосуються достовірних і вивірених фактів із біографії і життя митця. У цьому альбомі вміщено не лише історичні матеріали, а й листи, щоденникові записи М. Чюрльоніса і різнокольорові та чорно-білі репродукції його картин, ескізи й замальовки тощо.

Третій комплекс джерел дозволяє класифікувати і проаналізувати живописну творчість М. Чюрльоніса. Окрім оригінальних картин М. Чюрльоніса, які у більшості зберігаються на батьківщині художника, у Литві, а саме в Каунаському Державному художньому музеї ім. М. Чюрльоніса, існують різноманітні якісні кольорові та чорно-білі репродукції картин М. Чюрльоніса і репродукції графічних робіт. Також наявні каталоги виставок М. Чюрльоніса, які відбулися в Україні. Серед них є цікавий каталог виставки оригінальних художніх робіт М. Чюрльоніса, котра відбулася у Києві у 2008 р. завдяки Посольству Литовської Республіки в Україні.

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження

Методологія даного дослідження базується на поєднанні кількох принципів, підходів та наукових методів. Для досягнення мети роботи були використані такі загальнонаукові принципи: історизму, когнітивний і цілісності.

Принцип *історизму* було застосовано для комплексного підходу до об'єкта вивчення, розгляду його відповідно до контексту епохи.

Когнітивний принцип (пізнавальний, ментальний) є головним чинником методології нашого дослідження. Він пов'язаний, насамперед, із загальнофілософською теорією пізнання. Цей принцип відіграв значну роль в обґрунтуванні неповторного індивіда М. Чюрльоніса. Завдяки використанню когнітивного принципу в роботі охарактеризовано і досліджено особливості мистецького методу згаданого майстра, зокрема, специфіка поєднання його творчого мислення й уяви.

Застосований принцип *цілісності* полягає у розгляді різних граней художньої творчості М. Чюрльоніса як складових його синтетизму. Цей принцип сприяв виявленню діалектичної складової творчого мислення митця.

Також у даному дослідженні застосовано наступні підходи: *мистецтвознавчий* (з напрямку образотворчого мистецтва), *музикознавчий*, *порівняльно-типологічний*, *структурно-функціональний*, *системно-генетичний*.

За допомогою мистецтвознавчого підходу (з напрямку образотворчого мистецтва) в роботі висвітлено головні особливості живописної творчості М. Чюрльоніса.

Музикознавчий підхід дозволив проаналізувати музичні твори згаданого митця та виявити їх індивідуально-стильові особливості.

Порівняльно-типологічний підхід дав підстави для дослідження схожості й відмінності між різними історичними і культурно-мистецькими явищами, що формувалися у добу модерну в музиці, живописі, літературі тощо. Завдяки цьому підходу в процесі порівняння спадщини різних митців з доробком М. Чюрльоніса у даному дослідженні було виявлено спорідненість різних напрямків творчості митців-універсалів доби символізму та модерну. Зо-

крема, певних закономірностей зв'язку звуку та кольору, притаманних, на-самперед, М. Чюрльонісу й О. Скрябіну.

Структурно-функціональний підхід у роботі застосовано для виокремлення структурних компонентів творчості М. Чюрльоніса та висвітлення їх різновекторності. Цей підхід сприяв виробленню розуміння музично-зображальної канви творчості М. Чюрльоніса, де кожен елемент виконує певні функції як частина єдиної структури специфічного світобачення митця.

Системно-генетичний підхід належить до загальнонаукових підходів. У даному дослідженні він забезпечує розгляд художньої творчості М. Чюрльоніса як єдиної цілісної системи та комплексного культурно-мистецького явища епохи символізму та модерну. За допомогою даного підходу розкрито умови зародження й розвитку ідеї синтезу мистецтв та її втілення у творчості М. Чюрльоніса. Потрібно відзначити, що у цій музично-зображальній системі спадщини вищевказаного майстра органічно поєднані елементи пластичної мови різних видів мистецтва як триєдині та рівноцінні.

У роботі також застосовано комплексний підхід до аналізу художньо-мистецького досвіду кінця XIX – початку XX ст. У процесі дослідження, завдяки використанню наукових методів: емпірико-теоретичного, комплексного мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу, синтезу, компаративного, систематизації та узагальнення, еволюційного, крос-культурного, аналогії, авторського методу теургічного аналізу, ми намагались простежити ті грані творчості М. Чюрльоніса у контексті епохи символізму та модерну, які недостатньо висвітлені або потребують наукового узагальнення.

Теургію у дослідженні нами було використано як призму для філософського осмислення світоглядних засад художньої творчості М. Чюрльоніса та її зв'язку із символічним сприйняттям світу цього митця.

Методологічні засади даного дослідження базуються на тому, що ми розглянули художню творчість М. Чюрльоніса під новим кутом зору, а саме крізь призму теургічної ментальності митця, яка підпорядковується синергетичній структурі його внутрішнього мікрокосму.

Завдяки використанню методу ідентифікації творчої індивідуальності митця у площині з'ясування ознак теургічної ментальності ми вийшли на новий рівень теоретичного осмислення емпіричного матеріалу, який базувався на впровадженні нової наукової теорії.

Застосування вищевказаних методів дозволило нам усвідомити органічну взаємодію між різними гранями художньої творчості М. Чюрльоніса та виявити нові або малодосліджені аспекти чюрльонісівської проблематики.

Враховуючи досвід сучасних наукових досліджень, ми дійшли висновку, що мистецька спадщина М. Чюрльоніса є неповторним творчим процесом і віддзеркаленням його суб'єктивного ставлення до проблем буття. Відповідно вона відображає індивідуальне художнє та філософське світобачення митця у сенсі впливу новітніх тенденцій, що домінували у культурно-мистецькому житті України, Росії, Литви кінця XIX – початку XX ст.

Так, теургія як підґрунтя синтетичності художньої мови була ідейною основою філософського світобачення М. Чюрльоніса, що знайшло відображення в його художньо-філософській творчості. Підтвердженням цього є низка його живописних, музичних і літературно-філософських робіт, насамперед, сонетів, в яких виявлено зв'язок митця з Космосом, а саме з Творцем. Людина у філософській концепції М. Чюрльоніса є учнем Творця Всесвіту. Таким чином, Творець Всесвіту передає величезні й безмежні духовні знання учневі. Це є ознакою духовної ієрархічності та головним проявом теургічного стрижня багатогранної творчості митця.

У даному дослідженні розуміння теургії у сенсі підґрунтя філософського світогляду спонукало до віднайдення нового комплексного підходу в осягненні творчого феномену М. Чюрльоніса. Зокрема, теургічної ментальності, притаманної масштабним особистостям доби символізму та модерну, яка виявилася в синтетичній художній мові М. Чюрльоніса. У цьому контексті необхідно відзначити, що термін «теургія», котрий вперше було введено до наукового обігу видатним філософом кінця XIX – початку XX ст. В. Соловйовим, означає прояв зв'язку людини з Вищим Божественним Началом (Почат-

ком) у вигляді духовного обміну між Творцем і митцем. Так, В. Соловйовим в естетичному ракурсі розгляду мистецтва було введено релігійно-містичне поняття «вільної теургії», яке було своєрідним методом трансформації творчості завдяки духовним енергіям Всесвіту. Досліджуючи художній акт, В. Соловйов розглядав його у сенсі явища, що перебуває у процесі постійних змін, зокрема, перетворення. Філософ стверджував, що «у художньому акті можна перетворити реальність, зробити її енергетично більш високою, а матерію менш щільною» [цит. за: 202, 118]. Так, художник, на думку В. Соловйова, виходячи за межі звичайного земного світу у творчому процесі, повинен «знайти шлях до нової творчості і стати співтворцем Інобуття, його енергетики, його творящих сил, його Краси» [202, 118].

Такий механізм творчого духовного обміну митця з Вищим Творцем Всесвіту є основою теургії. Думки В. Соловйова стосовно перетворення фізичної реальності на більш високу енергетичну структуру певною мірою тождні філософським роздумам М. Чюрльоніса. У художній творчості М. Чюрльоніс постійно перетворював видиму реальність на іншу, що має більш «високий вимір». Так само і М. Реріх, на думку Л. Андрєєва, невидиме перетворював у видиме [3]. Таким чином, згадані митці у своїй творчості намагались одночасно перебувати у двох паралельних світах: щільному – земному та Вищому – духовному.

Думки академіка Л. Шапошникової з цього приводу співзвучні ідеям В. Соловйова. Дослідниця вважає, що теургія «виходить з того, що Вище, або Космос, або Бог <...> творить через людину, через ту Божественну іскру, яку закладено Творцем у людину, у силу чого остання стала здатною до космічної творчості, як і його Творець, який іде у своїй творчості шляхом Краси і Сам є художником» [202, 248]. Наведені ідеї знаходять своє втілення у художній творчості М. Чюрльоніса саме з точки зору теургічно-ментальної складової його мистецько-філософської концепції. Так, наприклад, у музиці М. Чюрльоніса теургія виявилась у сенсі значної кількості прихованих, внутрішніх, смислових підтекстів у образно-асоціативній і духовній сферах музи-

чних творів. А саме, у кантаті «Де профундіс», написаній на текст 129-го псалма та у фортепіанних творах пізнього періоду (прелюдіях, фугах, циклі фортепіанних пейзажів «Море» тощо). У живописі теургічна складова знайшла відображення у двох полотнах майстра «Христос» (1905 та 1909), у циклі «Створення світу» та інших творах, а в літературі, зокрема, у творах: «Псалом», «Лавка для вісників» (1908) тощо.

Загалом, творчість М. Чюрльоніса є багатограним і складним мистецьким феноменом, який у своїй основі ґрунтується на багатоманітному поєднанні різних видів творчості: музики, живопису, літератури, що є ознакою специфічної синтетичної мови митця-символіста. Так, багатовекторна спрямованість складових художньої творчості М. Чюрльоніса у сукупності складає феномен єдиного мистецького цілого.

Теоретичне осмислення дослідження й обґрунтування аналізу численних артефактів, що є складовими емпіричної бази дослідження, потребує особливої методології та виокремлення філософського, естетичного й мистецтвознавчого дискурсів художньої творчості. У зв'язку із цим у даному дослідженні застосовано принципи інтегративної взаємодії таких наук як мистецтвознавство, культурологія, філософія, естетика, історія.

Основний акцент дисертації припадає на сферу мистецтвознавчого дискурсу, що базується на діалектичному розгляді різних проєкцій гуманітарного пізнання (культурно-історичної, мистецтвознавчої, релігійно-філософської). Вони є взаємодоповнюючими складовими дослідження творчості М. Чюрльоніса у контексті культурно-мистецького життя епохи кінця XIX – початку XX ст.

Мистецтвознавчий дискурс дослідження є головним чинником Чюрльонісівської проблематики та сприяє наближенню до більш адекватного розуміння мистецько-філософської концепції М. Чюрльоніса з позиції художніх запитів епохи кінця XIX – початку XX ст.

Мистецтвознавчий дискурс втілюється на основі робіт Г. Бальчюнене, О. Бенуа, С. Воложина, Ю. Гаудрімаса, М. Еткінда, В. Ландсберґіса, С. Ма-

ковського, І. Подобас, М. Реріх, А. Савіцкаса, Г. Савчин, В. Федотова, Д. Чердніченка, Я. Чюрльоніте, Л. Шапошникової.

Філософський дискурс дослідження покликаний розглядати художньо-філософську творчість М. Чюрльоніса під кутом зору світоглядного сприйняття. Філософський дискурс, відповідно, здійснюється на основі праць А. Бандури, М. Бердяєва, В. Іванова, А. Луньової, М. Реріха та О. Реріх, В. Соловйова, П. Флоренського, І. Франка, В. Чудовського, Л. Шапошникової.

Естетичний дискурс дослідження, у свою чергу, простежує естетичні та етичні настанови, які підпорядковуються синтетичному висвітленню чюрльонісівської проблематики відповідно до чиннику цілісності. Естетичний дискурс втілюється на основі робіт К. Бальмонта, А. Белого, В. Брюсова, Р. Вагнера, І. Ванєчкіної, Ю. Гаудрімаса, В. Іванова, С. Корольової, Д. Матюніної, Ф. Розінера, О. Скрябіна, Ф. Розінера, О. Шевченко.

У зв'язку із вищевикладеним, зауважимо: концепція дисертації полягає у тому, що феномен художньої творчості М. Чюрльоніса є цілісною, музично-зображальною системою, а космізм є філософською основою його нового, «космічного» мислення.

У результаті проведення даного дослідження розглянуто множинність наукових точок зору на один і той же самий матеріал та численні наукові підходи до його вивчення. У сучасному чюрльонісознавстві ми спостерігаємо таку ситуацію, в якій простежується кілька дослідницьких напрямків, які, завдяки синтетичній взаємодії, відображають поетапність процесу становлення наукових підходів до проблеми дослідження життя і творчості М. Чюрльоніса. Зокрема, на культурно-історичний ареал, в якому відбувалася його особистісна еволюція. Умовно щодо проблеми вивчення творчості майстра можна виокремити 4 категорії літературних праць, що структуровані за філософсько-світоглядними та науково-методологічними параметрами:

1. україномовну – спрямовану на виявлення зв'язку творчості М. Чюрльоніса з культурно-мистецьким життям сучасної України;

2. російськомовну – сформовану під кутом зору російського музичного, живописного та літературного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.;
3. литовськомовну – спрямовану на виявлення литовського стрижня творчості;
4. європейськоцентричну – орієнтовану на загально-європейські культурні цінності – композиторські та художні елементи.

У цьому контексті потрібно відзначити, що існують певні суперечності, які виникають між вищенаведеними параметрами і визначають розбіжності у протилежних наукових підходах до осягнення творчої спадщини М. Чюрльоніса. Адже вони окреслюють різні вектори у трактуванні дослідниками характерних ознак чюрльонісівського живописного стилю та напрямків його творчості. Так, одні дослідники вважають стилевим підґрунтям його живописної творчості модернізм, інші – символізм або космізм. При цьому річище, у котрому майстер працював як живописець окреслюють модерном, подеколи експресіонізмом або авангардизмом. Сильова приналежність М. Чюрльоніса в музиці одними дослідниками визначається як постромантизм, іншими – неоромантизм, хоча ці два напрями є близькими за суттю. Ці розбіжності у визначенні стильової канви творчого доробку майстра та протилежні характеристики його мистецької спадщини дозволяють говорити про те, що творчість М. Чюрльоніса є досить складним мистецько-філософським явищем, яке не піддається однозначному науковому трактуванню.

Різнопланова художня мова М. Чюрльоніса зумовила багатовекторність даного дослідження. Враховуючи суперечності, виявлені у мистецько-наукових розвідках попередників, у наявній дисертації нами виокремлено основні та характерні тенденції, притаманні епосі кінця XIX – початку XX ст., а також, власне, творчості М. Чюрльоніса. Серед них є чотири найголовніші, зокрема, у протилежних трактуваннях його творчого методу.

1. Вектор М. Реріха, який розглядає творчість М. Чюрльоніса крізь призму нового, космічного мислення.

2. Вектор С. Маковського, який акцентує увагу на тому, що творчість М. Чюрльоніса має в своїй основі національний стрижень мистецтва.

3. Вектор В. Чудовського, що вважав, що М. Чюрльоніс є, насамперед, живописцем, а всі інші грані його творчості органічно поєднуються з живописом.

4. Лінія В. Іванова, який відзначає, що живописна обробка зорового споглядання у М. Чюрльоніса втілюється за принципами, запозиченими з музики.

Також можна виокремити деякі додаткові тенденції, відображені у таких напрямках дослідження:

1. напрямок В. Федотова, що розглядає принцип музичності у багатьох картинах художника, а не лише у тих, що мають музичні назви;

2. напрямок В. Ландсбергіса, який досліджує музичну творчість М. Чюрльоніса крізь призму текстологічного аналізу;

3. напрямок А. Луньової, яка відзначає, що символіка є основою творчості М. Чюрльоніса.

У цьому контексті потрібно відзначити, що серед сучасних дослідників існує новий, науково-філософський напрямок академіка Л. Шапошникової. Вона розглядає творчість М. Чюрльоніса, акцентуючи увагу на теургічному аспекті та на новому, космічному і синтетичному мисленні митця. На погляд дослідниці, постать М. Чюрльоніса була сповнена мистецько-філософським ареалом синтезу.

Загалом варто відзначити, що художню творчість М. Чюрльоніса можна розглядати у контексті епохи кінця XIX – початку XX ст. у зв'язку з установленими традиціями та тенденціями, які впливали на процеси його світоглядних та творчих трансформацій.

У зв'язку із цим проаналізуємо поняття традиції та її роль у культурно-мистецькій сфері. У різних сферах культури існує значна кількість різноманітних мистецьких традицій. Будь-яку традицію цілком можливо розглядати як певний культурно-історичний досвід, що акумулює усталені мистецькі пог-

ляди, звичаї, обряди. Наведені чинники культури передаються від одного покоління до іншого й зберігаються протягом тривалого часу. Будь-яка традиція актуалізується через певну систему виражальних засобів, котрі складають її семантичний і лексичний апарати.

Для даної роботи актуальні два аспекти традиції: семантичний і лексико-феноменологічний.

1. Семантичний аспект пов'язаний з визначенням символізму знаків, символів тощо.

2. Лексико-феноменологічний аспект дає можливість розглядати типи свідомості й явищ, які у ній відбуваються, та музичну лексику у сенсі словникового складу мови.

Ці два аспекти можливо розглядати відповідно до контексту культурно-історичного буття. Принагідно слід зазначити, що існують часові параметри, які зумовлюють розкриття певних періодів існування традиції, зокрема її виникнення, розквіту та занепаду. Таким чином, формуються етапи розвитку і поширення традиції відповідно до певних світоглядних настанов. При цьому носії традиції знаходяться під впливом сукупності різноманітних факторів, зокрема, суспільно-історичних, економічних тощо. На прикладі творчої спадщини М. Чюрльоніса можна зазначити, що ці фактори знайшли відображення у багатогранній культурно-мистецькій діяльності творців. Також варто зазначити, що ступінь поширеності традиції цілком відповідає актуальним культурно-естетичним запитам певного історичного періоду.

У цьому контексті зазначимо, що характерні культурно-мистецькі традиції Литви мали значний вплив на творчість і світогляд М. Чюрльоніса, що, у свою чергу, вплинув на формування світогляду митців-символістів України кінця ХІХ – початку ХХ ст.: П. Холодного, М. Жука, Ю. Михайліва й ін.

Фольклор і народне мистецтво Литви знайшли безпосереднє відображення у його музичній, живописній і літературній творчості, що виявилось у використанні М. Чюрльонісом мотивів народних пісень, казок, міфів, легенд, оповідей, та у глибокому переосмисленні їх змісту. Однією із традицій, хара-

ктерних для епохи символізму, яка значно вплинула на творчість М. Чюрльоніса, була необхідність митців висловлюватися символічно-образною мовою. Через це глядачі та слухачі намагалися розшифрувати закодовані символічні ідеї, ставали співучасниками творчого процесу.

Слід констатувати, що існують також загальні тенденції, залучені до мистецького контексту культурно-мистецького життя кінця XIX – початку XX ст. Вони органічно пов'язані з інноваційними художніми експериментами, притаманними тому часу, що вплинули на становлення й творчу еволюцію М. Чюрльоніса. Визначимо головні серед них:

1. Тенденція проявів універсалізму, притаманна художньому та музичному мистецтву Східної і Західної Європи епохи кінця XIX – початку XX ст.
2. Мистецько-філософська тенденція синтезу музики, живопису, літератури та філософії, чинники якої у сукупності належать до концептуальної ідеї об'єднання мови різних мистецтв.
3. Художня тенденція проявів містерії, притаманної художній культурі, філософії та естетиці кінця XIX – початку XX ст. (*Fin de siècle*).
4. Тенденція до творчої свободи у мистецтві, виявленої у боротьбі старого й нового у період соціальної і духовної революцій.
5. Тенденція оновлення творчості митців кінця XIX – початку XX ст. відповідно до їх релігійно-містичного почуття та теургії як зв'язку з Вищим Космічним Розумом.
6. Тенденція втілення ідей космізму.
7. Тенденція естетичних натяків у сфері відображеної недовомовленості, зокрема, художніх образів у семантично-закодованих підтекстах творів.
8. Тенденція акцентування уваги на музиці як основі багатогранної творчості символістів.
9. Тенденція застосування міфологічних і космологічних образів у художній творчості митців.

Отже, у зв'язку із вищенаведеним, виокремимо основні методологічні положення даного дослідження:

- Теургія та ідеї космізму живили художню творчість М. Чюрльоніса.
- Взаємодія музичного часу та живописного простору лежить в основі синтезу мистецтв художньої творчості М. Чюрльоніса. Тому його спадщина має розглядатися з точки зору синестезії та теургічного пізнання світу.
- Синтез музики, живопису, літератури та філософії у творчому доробку М. Чюрльоніса є характерною рисою художнього мислення митця кінця XIX – початку XX ст.
- Містеріальний аспект релігійно-містичного світобачення став естетико-філософським підґрунтям художньої творчості М. Чюрльоніса.
- Органічне поєднання елементів литовської народної музики та індивідуального почерку митця визначило виразність його пластичної мови, власного стилю специфічної музично-живописної образності, що і стало визначальним у формуванні феномену художньої творчості М. Чюрльоніса.

Висновки до розділу 1

У результаті аналізу методологічних засад дисертації ми дійшли висновку, що, серед різних граней спадщини митця досі було не достатньо висвітлено теургічний підтекст мистецько-філософської творчості М. Чюрльоніса. Цей аспект потребує наукового аналізу та більш глибокого і цілісного вивчення, оскільки теургія як зв'язок митця із Вищим Світом – Всесвітом відіграє значну роль у творчості М. Чюрльоніса. Загалом варто наголосити, що теургія сприяє розумінню закодованих смислів у творах М. Чюрльоніса. Для того, щоб досягти розкодування внутрішніх, семантичних підтекстів, які закладено М. Чюрльонісом у його іманентних творах, нині необхідно переглянути кут сприйняття його мистецького доробку, віднайти взаємодію між інтелектуальним, чуттєвим сприйняттям з урахуванням інтуїції.

Узагальнюючи викладені у першому розділі дисертації спостереження щодо історіографії, джерельної бази та методологічних засад дослідження, відзначимо найбільш концептуальні компоненти:

- Основні етапи розвитку чюрльонісознавства у межах історіографічного екскурсу дали змогу простежити різні періоди, пов'язані з дослідженням творчого доробку митця. Серед них виокремлюємо період, пов'язаний із поверховим і недостатньо професійним вивченням творчості М. Чюрльоніса на початковому етапі дослідження. Поряд із цим відзначаємо, що є фактори, які сприяли зростанню інтересу до мистецької спадщини М. Чюрльоніса впродовж ХХ ст. та особливо сприяють на сучасному етапі.

- Наукові підходи до оцінки творчості М. Чюрльоніса з часом змінювались. З роками існуючі розбіжності у поглядах науковців поступово трансформувалися, а іноді й нівелювалися. Натомість, творчість митця, досягнута в контексті соціальних змін і потрясінь, ставала все зрозумілішою. Втім, лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. художня спадщина М. Чюрльоніса була визнана унікальною у світовому мистецтві.

- Джерельна база дослідження базується на перетині різних науково-аналітичних площин чюрльонісознавчої, мистецтвознавчої і культурно-історичної проблематики, які формують засади мистецтвознавчо-культурологічного дискурсу, покладеного в основу дисертації. До джерельної бази входять такі пласти літератури, які ми дослідили: музичні джерела (ноти), візуальні джерела (живопис, графіка), літературні джерела (вірші, епістолярна спадщина), які у сукупності дають можливість синтетичного вивчення багатогранної творчості М. Чюрльоніса.

- Синтетичне і поліваріантне застосування різноманітних наукових принципів, підходів і методів, передбачених специфікою даного дисертаційного дослідження, уможливило комплексне висвітлення мистецької спадщини М. Чюрльоніса та сприяло глибшому розкриттю проблеми феномену художньої творчості митця. Вагому роль у цьому процесі відіграло використання інноваційного авторського наукового методу теургічного аналізу, за-

стосування якого дозволило розглянути творчість М. Чюрльоніса в якісно новому ракурсі – крізь призму теургічної ментальності, яка характеризує світоглядні засади творчості митця та є притаманною ознакою його духовності. Так, авторський метод теургічного аналізу є одним з головних чинників у новизні роботи.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН М. ЧЮРЛЬОНІСА

2.1. Філософсько-естетичні та світоглядні засади творчості М. Чюрльоніса

Творчість М. Чюрльоніса є багатогранним і складним мистецьким феноменом, який у своїй основі ґрунтується на органічному поєднанні різних видів творчості: музики, живопису, літератури, що є ознакою синтезу мистецтв [91]. Так, багатовекторна спрямованість складових художньої творчості М. Чюрльоніса утворює у сукупності єдине мистецьке ціле.

Творчий феномен М. Чюрльоніса є винятковим культурно-мистецьким явищем [91]. Підставою для такого переконання є те, що в особистості цього видатного митця органічно поєдналися парадоксально-суперечливі і, водночас, іманентно-споріднені творчому світосприйняттю М. Чюрльоніса риси, які характеризують цінність його мистецької спадщини як унікального явища глобального масштабу.

У цьому контексті зазначимо, що слово феномен у перекладі з грецької означає «те, що з'являється». Таким чином, феномен є цілісним синтетичним явищем, яке містить у собі єдність з його внутрішньою сутністю і сприйняте органами чуттів [114]. У філософських працях Е. Канта феномен є явищем, яке досягається досвідом і протиставляється ноумену як «речі в собі» неначе недоступній людському пізнанню.

Феномен музичної творчості М. Чюрльоніса виявився у тому, що композитор, завдяки абсолютному музичному та кольоровому слухові та оригінальним засобам виразності, створив неповторну музично-зображальну систему образів.

Феномен живописної творчості митця полягає у тому, що М. Чюрльоніс у символах закодував великі ідеї, притаманні Вищим законам Всесвіту. В кожній своїй картині М. Чюрльоніс ставить перед глядачем знак запитання стосовно розкодування його художньо-символічного

здуму, прагнучи, щоб глядачі глибоко замислювались над його картинами, їх змістом і знаходили відповіді на свої запитання.

Так, феномен живопису М. Чюрльоніса знайшов втілення, зокрема, в унікальних музично-живописних «Сонатах», вибудованих за музичними композиційними принципами формотворення [91]. Мистецько-філософська концепція цих «Сонат» вперше у світі була втілена М. Чюрльонісом.

У літературній творчості М. Чюрльоніса феноменальність майстра виявилася в органічному поєднанні оригінального ритму, музично-поетичної образності та глибокої філософичності.

Феномен художньої творчості М. Чюрльоніса органічно пов'язаний із теургічною ментальністю митця, яка підпорядковується духовній сфері його внутрішнього мікрокосму. Теургічна ментальність є своєрідною духовною налаштованістю митця на категорію прекрасного, головними складовими якої є гармонія, краса, естетична досконалість тощо. Так, теургічна ментальність М. Чюрльоніса є призмою, через яку він дивиться на світ і себе в ньому.

З огляду на це, потрібно відзначити, що феномен М. Чюрльоніса підпорядковується значному впливові доби модерну на творчість митця. У цьому контексті зазначимо, що епоха кінця XIX – початку XX ст. була переломною, складною та вимагала нових творчих підходів для вирішення багатьох мистецьких проблем. Дану епоху символізму та модерну можна охарактеризувати як шлях творчих пошуків, прагнення до синтезу мистецтв та до нових художньо-творчих експериментів [21].

Ця епоха відрізнялась боротьбою нового зі старим. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Росії та у Європі відбулася не лише соціальна, але і духовна революція. Старі форми, стилі і напрямки у мистецтві перестали задовольняти митців і вони прагнули до нової, нічим не обмеженої, творчості. XX ст. «знаменується численними експериментами, відкриттями і знахідками в мистецтві та науці. Розширення простору буття, свідомості, мистецтва до безмежності, зникнення граней між мистецтвами (зокрема, між музикою і живописом, графікою), пошук "загального мистецтва", що містить в собі ес-

тетико-філософські та духовні принципи глибинних основ мистецтва і науки призводить до появи нових ідеалів, концепцій <...> неясних образів нового Всесвіту, Космосу, Простору» [104, 39]. Таким чином, формувалося поступово нове, космічне мислення і збагачувалась свідомість митців новим розумінням смисла буття. Віяння епохи символізму та модерну знайшло яскраве відображення у творчості М. Чюрльоніса, М. Реріха, О. Бенуа та інших митців-символістів.

Згодом композитори, зокрема, М. Чюрльоніс, О. Скрейбін та інші вийшли за межі традиційного символізму, розширивши їх до безмежності, й утворили новий художній напрямок – космізм [74]. Відзначимо, що космізм для них був не тільки новим художнім і музично-філософським напрямком, який виражається у новому мисленні митців, а став самим життям внутрішньої людини, наповненої космічним світовідчуттям, усвідомленням зв'язку з Вищим і спогляданням всього вічного і прекрасного.

Пізніше, на початку ХХІ ст., космізм продовжив свій розвиток і проявився у різноманітній творчості багатьох митців світу, зокрема, у графіці української художниці Л. Блінової, у живописі українського художника О. Висоцького, у живописі В. Черноволенка тощо. Таким чином, можна констатувати той факт, що вплив епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. на життєвий і творчий шлях М. Чюрльоніса був дуже великим і потужним, що відобразилось у всій багатогранній його творчості.

Прояви синтетичності у творчості різних митців існували у світовій історії мистецтв у різні часи. У зв'язку з цим зазначимо, що дослідження еволюції проблеми музично-художнього і синтетичного мислення митців потребує крос-культурного екскурсу. Так, проблема синтетичного мислення існувала у світі ще з давніх часів. Ідею синтезу мистецтв у VI– IV ст. до н. е. досліджували та вивчали такі видатні філософи Греції як Платон, Піфагор та інші. Платон вважав, що ідеї керують світом, але на процеси їх мислетворення справляє вплив Вища Воля Творця. Відповідно до спостережень Піфагора Самоського, побудова музичної гами підпорядковується певним числовим

пропорціям, завдяки чому можна пояснити значення всього суцього і всіх космічних законів Всесвіту. У праці «Музика сфер» Піфагор дослідив закони космічної еволюції людства. Цілісність мислення, зокрема, прояв синтетичності у мисленні стародавніх грецьких філософів виявляє спільні риси зі світоглядом і мисленням М. Чюрльоніса.

Крім того, зазначимо, що мислення митців епохи Піфагора відзначене міфологічністю. Для епохи кінця XIX – початку XX ст. характерна увага митців до археології, історії, міфології та культури древніх цивілізацій, завдяки чому відбулися процеси проникнення в минуле і намагання переосмислення мистецько-філософського досвіду древніх епох з подальшим його індивідуальним творчим втіленням під новим кутом зору, зокрема, у творчості М. Чюрльоніса.

Філософські дефініції Платона про естетику прекрасного, дозволяють констатувати, що висунута ідея єдності істини, добра та краси є проявом тенденцій до синтетичного мислення, а, відповідно, й ознакою синтезу мистецтв. Наведену священну тріаду Платон обґрунтовує в таких творах як «Федр» та «Філеб». Ця ідея віддзеркалена у філософській концепції мистецтва М. Чюрльоніса, основою якої є єдність всього суцього у контексті взаємодії явищ та елементів.

Проблему взаємодії звуку і кольору, як прояв синтетичного мислення, пізніше, у XV–XVI ст. досліджував видатний італійський художник Леонардо да Вінчі. Так, він писав про спорідненість звуку і кольору у своїх філософських записках і підкреслював думку про їх єдність [79; 80].

Думки стародавніх філософів гармонійно перегукуються з ідеями філософів епохи кінця XIX – початку XX ст. У працях П. Флоренського, В. Іванова, В. Соловйова, М. Бердяєва, О. Чижевського, І. Ільїна, С. Булгакова та інших досліджувались прояви синтезу мистецтв у різних видах творчості [23; 65; 150; 151; 178; 180; 181; 194]. Таким чином, в епоху XIX–XX ст. на зміну релігійному і міфологічному мисленню митців приходить нове наукове, космічне мислення. У вищенаведених філософів спостерігається синтез релігій-

ної, філософської і наукової думки. Серед їх наукових праць можна відзначити наступні: В. Соловйова «Виправдання Добра. Моральна філософія», М. Бердяєва «Смисл творчості», П. Флоренського «Стовп і утвердження істини», С. Булгакова «Світло не вечірне», І. Ільїна «Шлях до очевидності» тощо. Так, сучасна дослідниця Л. Шапошникова вважає, що «ці та інші праці філософів Срібної доби самобутні, у них не було традиційного наслідування західних шкіл» [81, 12]. На її думку, ці філософи «помістили в центр своїх досліджень людину, особливості її духу, еволюційну її долю і роль Вищого» [81, 12]. Філософські погляди цих митців гармонійно перегукуються з поглядами Чюрльоніса-філософа, що підкреслює єдність їх світобачення і величезний вплив епохи на їх творчість.

Досліджуючи філософсько-світоглядні засади художньої творчості М. Чюрльоніса у контексті асоціативно-сміслових паралелей між спадщиною митця та творчістю зарубіжних і українських художників-символістів, зазначимо, що його спадщина близька до творчості М. Врубеля М. Жука, Ю. Михайліва, П. Холодного тощо.

У цьому контексті зазначимо, що художній творчості визначного українського художника, поета, мистецтвознавця Юхима Михайліва (1885–1935) притаманні багатозначність художньої мови, використання алегорій і символіки, синтез звуку і кольору, що споріднює її з творчістю М. Чюрльоніса [40]. У творчому доробку Ю. Михайліва понад триста живописних робіт, серед яких відомі картини: «Загублена воля» (1916), «Руїни слави» (1920), «Загублена булава» (1922), «Чайка» (1930), «Сонати» тощо. Відомими серед «музичних» робіт Ю. Михайліва є «Музика зір» (1919), триптих «Соната України» (1916), що складається з трьох картин, створених у техніці пастелі: «Старий цвинтар» – адажіо, «Зруйнований спокій» – алегро та «Блукаючий дух» – скерцо.

Художник-символіст у своїх картинах, подібно до живописної творчості М. Чюрльоніса, відображає філософські глибинні роздуми про людину та опрацьовує теми безмежності, краси планети Земля тощо. Твори М. Чюрльо-

ніса та Ю. Михайліва відрізняються синестезією, символікою, метафоричністю образів тощо [40]. Спільною рисою художників є звернення до живописних «Сонат». Також М. Чюрльоніс і Ю. Михайлів мали подібне тяжіння до більш високих космічних сфер і прагнули відобразити у своїх картинах значно більше, ніж безпосередньо зображувані явища. Живописні твори М. Чюрльоніса та Ю. Михайліва вражають простотою, лаконізмом, музичністю та витонченим ліризмом, що знайшло відображення у техніці виконання, насамперед, у колориті, композиції, лініях тощо.

У контексті епохи символізму та модерну проведемо також паралель між живописною спадщиною М. Чюрльоніса та творчістю визначного українського художника (живописця, портретиста та графіка), автора першого українського вінку «Сонетів» (1918), професора Української академії мистецтв Михайла Жука (1883–1964).

Як відомо, М. Жук написав понад двадцять портретів відомих українських діячів культури (Т. Шевченка, Г. Сковороду, І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, Нечуя-Левицького, М. Вовчка, О. Мурашка тощо) та ілюстрував багато творів українських письменників. Також він написав свої спогади про видатних українських письменників: Лесю Українку, І. Франка, М. Коцюбинського. Оригінальним здобутком М. Жука є художнє оформлення видання «300 найкращих українських пісень» (1904). У його творчості органічно поєдналися досягнення європейської графіки з традиціями українського народного живопису.

Основою художньої творчості М. Жука є народне мистецтво, що знайшло відображення, зокрема, у низці пейзажів, натюрмортов, декоративних панно тощо. Серед монументальних панно М. Жука можна відзначити твори: «Чорне і біле» (1912), «Казка» (1914), «Хризантеми» (1919).

У контексті синтетичності творчості митців зазначимо що М. Жук, як і М. Чюрльоніс, писав вірші, прозу та захоплювався фотографією. Подібними спільними філософськими темами літературної творчості М. Жука і М. Чюрльоніса є: мотиви про вічність руху в природі, плинність часу тощо. Це

знайшло відображення у таких віршах М. Жука: «Гірський потік», «Кому повім печаль...», «Долина», «Хмари», «Туман поле покриває», «Водоспад», «Я славилю злотокоосу осінь» та у літературних творах М. Чюрльоніса, зокрема, у його поемі «Осінь». Ці твори митців відрізняються метафоричністю.

Порівняємо живописну творчість М. Чюрльоніса з творчістю відомого українського художника-монументаліста і графіка епохи символізму та модерну, портретиста, громадського діяча, педагога, ученого-хіміка Петра Холодного (1876–1930).

У творчому доробку П. Холодного є ікони, станкові картини: «Дівчина і пава» (1915), «Вітер» (1914), «Катерина» (1908), «Казка про дівчину та паву» (1916), низка портретів, графічні твори (екслібриси, обкладинки до календаря «Дніпро», ілюстрації до букваря «Учітеся»), вітражі на склі тощо.

Його твори є важливим внеском у мистецтво Східної Європи. У цьому контексті зазначимо, що П. Холодний, аналогічно до М. Бойчука та О. Новаківського, був одним із засновників українського національного стилю – неовізантинізму. Так, художник-неовізантист використовував стародавню іконописну техніку, зокрема, в релігійних та інших композиціях, трансформуючи її у контексті стилю модерн.

Основний стиль творчості П. Холодного можна охарактеризувати як глибоко ліричний імпресіонізм. Характер ліній у живописі М. Чюрльоніса та П. Холодного надавав їх творам ліричного настрою та музичного звучання.

У контексті розгляду філософсько-естетичних та світоглядних засад мистецької спадщини М. Чюрльоніса, зазначимо, що на рівні духовності та подібних релігійно-містичних почуттів, притаманних для структури внутрішнього мікрокосму митця, його творчість близька до музично-філософської творчості талановитого українського композитора Артемія Веделя (1767–1808). Незважаючи на те, що обидва митця жили в різні часи, їх об'єднує спільна риса – подібна духовність, яка виявилася у прагненні об'єднатися у мистецькому акті з Творцем Всесвіту. Багатогранне художнє мислення М. Чюрльоніса та А. Веделя формувалося, зокрема, у площині релігійно-

філософської сюжетності, яка була головною складовою їх творчості [157; 158]. У творчості А. Веделя, на думку дослідника і талановитого українського композитора І. Тилика, «саме через традиційну константу відбувається вихід веделівського художнього мислення на традиційну релігійно-філософську сюжетність, котра протягом століть визначала духовну специфіку національного культурного життя» [158, 109]. Використовуючи творчий досвід століть, втілений у творчості попередників, М. Чюрльоніс також пише деякі музичні твори на релігійну тематику, використовуючи тексти псалмів, зокрема, у кантаті «Де профундіс» [117].

Релігійно-філософський аспект творчості М. Чюрльоніса та А. Веделя підпорядковується подібній теургічній ментальності митців. Теургія тісно пов'язана з творчістю М. Чюрльоніса та А. Веделя, зокрема, з її символічною спрямованістю. Символізм є також художнім засобом для розкриття теургічної творчості митців [51; 115].

У цьому контексті розглянемо головну суть поняття «символізм». Згідно із значенням французького слова «symbolisme» та грецького «симболон» поняття «символізму» в перекладі українською означає знак, прикмету, тобто символ. Таким чином, символізм – це літературно-мистецький напрямок кінця XIX – початку XX ст., основою котрого є символ. Символізм можна розглядати як одну зі стильових течій модерну [84; 88]. Цей напрямок виник у Франції у 70-х рр.. XIX ст., а в Україні поширився на початку XX ст. Головною і характерною рисою символізму є те, що художній образ трансформується у мистецькому акті та перетворюється на багатозначний символ [84; 111; 140].

Найбільш відомими представниками символізму, у різноманітній творчості яких відображені мистецько-філософські тенденції у Литві є – М. Чюрльоніс, Ю. Балтрушайтіс, А. Варнас, П. Калпокас, Й. Шилейка, К. Склерюс, Ю. Веножинскіс, М. Добужинскіс, А. Жмуйдзінавічюс; у Франції є: П. Верлен, А. Рембо (започаткували символізм у Європі), С. Малларме; у Бельгії – М. Метерлінк, Е. Верхарн, Ж. Роденбах; в Англії – О. Вайльд; у Німеччині –

С. Георге, Г. Гауптман; в Австрії – Р. Рільке, Г. Гофмансталь; у Норвегії – пізній Г. Ібсен, К. Гамсун; у Росії – В. Іванов, О. Блок, В. Брюсов, А. Бєлий, М. Рєрїх, О. Скрябїн; в Україні – І. Франко, Л. Українка, М. Вороний, О. Олесь, О. Слїсаренко, Д. Загул, П. Тичина тощо. Цї тенденції також яскраво простежуються у творчості живописців-символїстів Європи: (Ф. Рушц, М. Клінгер, Д. Болдіні, А. Бєклїн, Д. Сєгантїні, Д. Сарторїо, Ж. Дельвїль, О. Левєк, Л. Фредерїк тощо).

Основоположники символїзму використовували у своїх працях філософію А. Шопєнгауєра, ідеї про несвідоме Е. Гартмана і погляди Ф. Ніцше, і вважали основою творчості символ, який вони розглядали як потаємну ідею, приховану у глибині різноманїтних, зокрема, й потойбїчних явищ. Згідно з уявленнями символїстів, цю ідею можливо збагнути і відобразити лише за допомогою мистецтва, у тому числі, музики і поезії [21; 22; 59; 60; 140]. Таким чином, можна констатувати той факт, що символїка була основою теургїчної творчості М. Чюрльонїса.

Не випадково космічна тематика переважає у художній творчості М. Чюрльонїса [160]. У циклі «Зодїак» він відобразив своє устремління до Космосу, зірок, сузір'їв; виразив своє космічне світовідчуття і показав, завдяки символам, інші стани матерії, які належать до вищих сфер буття і несуть в своїй основі космічну красу. Інтерес М. Чюрльонїса до астрології відобразився в тому, що він відчував Силу Космічного Магніту, розповсюджену у всьому Космосі. Так, у космічному просторі «Магніт є Основною Енергією. Космічний Магніт і є так званою Силою Христа, або Силою Любові» [26, 41]. Сила Христа і Сила Космічного Магніта є всюдисущою космічною енергією. На думку філософа і мислителя О. Рєрїх (сучасниці М. Чюрльонїса), «Саме Космічний Магніт є зв'язком з Вищими Світами у велїнні Буття» [123, 511]. М. Чюрльонїс, відчуваючи Божественну Силу, свідомо творив в органічній співпраці з Космічним Магнітом. Потрібно відзначити, що Космічний Магніт є «...основним Світовим або Космічним Законом, але Космічний магнетизм вже є його диференційованою дією» [26, 39]. Так, Космічний магнетизм є

проявом всюдисущої сили у творчості М. Чюрльоніса. Саме тому його мистецтво відрізняється високою і витонченою космічною енергетикою і, завдяки теургії, ми можемо охарактеризувати всю художньо-філософську творчість М. Чюрльоніса високо-духовним творчим доробком.

У той момент, коли М. Чюрльоніс свідомо звертався у своїй теургічній творчості до космічної тематики, вчені XIX–XX ст. «звернули увагу на забуті думки давніх мудреців про тісну взаємодію людини, планети, Космосу, про фундаментальну єдність макро-і мікрокосмосу. <...> Нове космічне світовідчуття вводило в науку категорію духу, наближало вчених до думки про існування інших станів матерії і спонукало їх шукати експериментальні підтвердження такого існування» [81, 13].

В епоху кінця XIX – початку XX ст. В. Вернадський досліджував космічні прояви у творчості митців. Він писав: «Художня творчість являє нам космос, що проходить через свідомість живої істоти» [цит. за: 81, 22]. Ідея В. Вернадського про живу істоту органічно перегукується з образами природи М. Чюрльоніса, котрі завжди одухотворені і являють собою живі розумні істоти. Так, персоніфіковані образи природи М. Чюрльоніса є ознакою його синтетичного мислення, яке виявляється в органічному поєднанні земної і надземної краси. Персоніфікована природа у творчості М. Чюрльоніса є характерною рисою прояву теургічного мислення. Так само персоніфіковані образи природи знаходимо ще у стародавній художній культурі світу, зокрема, в наскальних малюнках-петрогліфах.

Теургія як поняття у мистецтві не була відокремленою від творчої особистості митця, його психологічних особливостей та внутрішнього світу. Завдяки прояву теургії у художньо-філософській творчості в різні періоди життя М. Чюрльоніса формувався його внутрішній світ. Проте, прагнення до злиття з Творцем у творчому акті було у М. Чюрльоніса постійним і безперервним, що є головною і характерною особливістю його внутрішнього мікрокосму. Теургічна творчість, «яка несла у собі преображуючий духовний потенціал, виявлялася шляхом удосконалення, Преображення людини, одухот-

ворення її внутрішньої структури» [202, 117]. Таким чином, внутрішній світ М. Чюрльоніса постійно змінювався завдяки теургічній творчості. Творче життя М. Чюрльоніса є постійним прагненням до самовдосконалення та духовної еволюції.

На думку Л. Шапошникової, теургія була «передчуттям і прозрінням рухів космічної еволюції у просторі щільного світу. Вона надавала можливість людству отримати ті крила, які могли підняти його і вирвати з безвиході різноманітних криз: онтологічних, соціальних, економічних, художньої криз, на які було так багате ХХ ст.» [202, 116]. Так, завдяки теургії митці відчували нові творчі імпульси, які надихали їх до нової, космічної творчості [115]. Митцям відкривалися нові творчі перспективи у реалізації своїх задумів завдяки новим і неординарним засобам художньої виразності.

Ідеї соборності і всеєдності символістів перегукуються з їх цілісним баченням часу [115]. Всі символісти, у тому числі й М. Чюрльоніс, постійно прагнули до цілісності часу, зокрема, до єдності різних епох і періодів в єдиному колі Вічності. Так, світобачення символістів «включало в себе нові підходи не лише до проблеми простору, але і часу. Вони гостріше, чим хто-небудь, відчували цілісність часу – єдність минулого, теперішнього і майбутнього» [202, 124]. У якості прикладу, можна навести останню картину М. Чюрльоніса «Рекс» (1909 р.), в якій одночасно зображені різні простори, а час є умовним поняттям, який охарактеризуємо як Вічність буття. Раніше теургія застосовувалася у стародавніх містеріях, у релігійних та театральних дійствах і прагнула до перетворення людини і світу. Згодом, теургія стала головним елементом культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. [51; 115; 211].

Теургія також знайшла відображення у процесі храмового релігійного дійства та в іконописі. Так, П. Флоренський досліджував Священний іконопис і зазначав, що в іконах відображено інший вимір і світ Інобуття. Він «вважав ікону, внаслідок високого духу її творця, вікном чи навіть дверима у світ інший, звідки на тих, хто молиться, у хвилини сердечного піднесення сходять особлива благодать» [81, 21]. П. Флоренський відзначав, що дух

будь-якого талановитого митця спроможний приносити із космічного простору на Землю «інформацію про Вищий світ» [81, 21].

У світовому мистецтві існують приклади, коли постаті святих, водночас, були і релігійними художниками. Вони мали духовні видіння і втілювали їх задуми, зокрема, суть і сюжету на іконах чи на картинах, які мали релігійну тематику. На думку Л. Шапошникової, злиття святого й художника в одній особі є дуже рідкісним і неповторним явищем. У якості яскравого прикладу можна навести феномен видатного художника А. Рубльова, відображений в його унікальній іконі «Трійця». П. Флоренський у своїй праці «Зворотна перспектива» продемонстрував, що «перспектива на іконі «Трійця» не така, як на картинах художників-реалістів, а зворотна. В результаті простір на іконі виявляється викривленим, як він викривляється, за Ейнштейном, у більш високому, цього разу четвертому, вимірі. Простір у четвертому вимірі викривляється саме за законами перспективи» [81, 22]. Отже, зворотна перспектива є характерною ознакою теургічної творчості багатьох митців.

Дружина М. Реріха – О. Реріх досліджувала проблему теургії, зокрема, її найважливіший аспект – двоїстість. Вона писала: «Раджу дуже засвоїти першооснови східної філософії – існування Єдиної Транседентальної Реальності, її двоїстий Аспект в обумовленому Всесвіті, та ілюзорність, або відносність, всього проявленого. <...> Лише при зіставленні цієї двоїстості, або пар протилежностей, викрешуються іскри пізнання і є можливим удосконалення, або еволюція» [цит. за: 81, 52-53]. Думки О. Реріх органічно перегукуються з філософськими ідеями П. Флоренського. За П. Флоренським, «Весь простір ми можемо уявити собі подвійним, складеним з дійсних та уявних гаусових координатних поверхонь, які збігаються з дійсними, але перехід від поверхні дійсної до поверхні уявної є можливим тільки через розлом простору і вивертання тіла самого через себе» [цит. за: 81, 18].

Двоїстість всіх явищ і речей перетинається ще з одним важливим аспектом теургії, який можливо охарактеризувати як єдність всього сущого. Ця єдність є ознакою Вищого Абсолюту. Так, О. Реріх вважала, що Вища Космі-

чна Сила або Бог є Абсолютом, який вміщує у себе все суще, видиме й невидиме.

На думку музикознавця К. Фадєєвої, у філософських дефініціях О. Реріх щодо єдності всього сущого, які співзвучні ідеям М. Чюрльоніса та О. Скрябіна, «містяться важливі, об'єднуючі принципи, які засновані на прагненні людини до пізнання, до самоудосконалення» [173, 37]. Дослідниця відзначає, що людина, яка є суб'єктом еволюції «своїми зусиллями створює одухотворений Космос» [173, 37].

Розглядаючи категорію духу М. Чюрльоніса як Вищу, духовну, енергетичну структуру і частину одухотвореного Космосу, потрібно відзначити, що дух, який асоціюється з духовним вогнем, має форму невидимої, але відчутної космічної енергії, яка впливає на його художню творчість. Будь-яка високо-духовна енергія завжди пов'язана з матерією. «Дух є енергією, – писала О. Реріх, – і ми знаємо, що жодна енергія не може проявитися поза матерією. А саме на всіх планах, у всіх діях і помислах, ми відокремитися не можемо від матерії» [цит. за: 81, 46]. Таким чином, відповідно до закону діалектики, відбувається синтез духу і матерії, що помітно у творчості М. Чюрльоніса. Матерія ж стає одухотвореною й піднесеною до вищих сфер буття.

У цьому контексті потрібно також відзначити, що одним із головних чинників теургії є поняття творчої інтуїції митців. Саме завдяки творчій інтуїції відбувається мистецький акт, плодами якого є витвори мистецтва. Інтуїція художників, композиторів та інших митців, насамперед, пов'язана з мудрістю і чутливістю серця, тобто з «чуттєзнанням» [10; 18; 19; 54]. Серце творчої особистості займає ведучу роль, а розум лише підпорядковується серцю і, в ідеальному випадку, серце і розум співзвучні у творчості. Духовне серце людини не має нічого спільного з серцем фізичним і пов'язане воно з «духотворчістю» людини [18; 19; 64]. У досконалих випадках інтелект творчої особистості органічно зливається з духом і стає одухотвореним.

Підсумовуючи вищевикладене, відзначимо, що духовна сила митця ототожнюється з поняттям Всенавальної енергії, яка є «Основою Світобудови».

ви» [26, 35]. У процесі творчого мислення «Всенаціальна енергія стає психічною» [26, 34]. Так, психічна енергія митця, зокрема, М. Чюрльоніса, є найважливішим чинником у творчому процесі та у мистецькому акті. Завдяки психічній енергії високого духовного рівня М. Чюрльоніс створив високодуховні мистецькі образи, енергетичні структури яких є вічними і знаходяться вони в інших станах матерії.

2.2. Образно-асоціативне та музичне мислення в літературній творчості М. Чюрльоніса

У сучасну епоху ХХІ ст. менш дослідженою залишається літературна творчість М. Чюрльоніса, зокрема, аспект музичності його поезії і прози. Розглянемо літературну творчість М. Чюрльоніса як приклад музичності художнього слова і одну із граней синтетичної творчості яскравого митця.

Поезія М. Чюрльоніса близька за духом до музично-філософських поезій видатних митців-символістів: М. Реріха, О. Скребіна, К. Бальмонта, О. Блока, І. Франка, Л. Українки, П. Тичини та ін. [31; 131; 147; 170; 186].

Літературна творчість М. Чюрльоніса включає в себе ліричну поезію, віршовані поеми, казки-притчі, записи в альбомі, які можна віднести до жанру віршованої прози; ліричні фрагменти з його листів до дружини, рідних і друзів; рецензії і статті з мистецтвознавства.

Особливий інтерес українських дослідників викликає символічно-поетична лірика М. Чюрльоніса. Зупинимось на розгляді літературної сонати «Осінь», яку деякі дослідники також називають поемою у зв'язку з її ліричним настроєм. У цьому контексті зазначимо, що сонату «Осінь» переклав з польської мови українською один із послідовників М. Чюрльоніса в Україні, український поет Д. Чередниченко і опублікував свій переклад у книзі «Чюрльонісів шлях» [193].

У сонаті «Осінь» мислеобрази М. Чюрльоніса пов'язані з красою природи. Ця поетична соната побудована за принципом циклічності, і відрізняється музичністю поетичного слова та різноманітною образною сферою. У

цьому творі М. Чюрльоніс передав сокровенні душевні переживання. Настрій сонати сумний, ліричний і містично-філософський. У контексті тематично-образної подібності виникає аналогія між літературною сонатою «Осінь» та музичним прелюдом М. Чюрльоніса «Осінь» (ор. 21, № 1). Це дозволяє говорити про спільну тематику, яка відобразилась в музиці і в літературі М. Чюрльоніса завдяки різноманітним художнім засобам виразності, що свідчить про багатство внутрішнього світу митця.

М. Чюрльоніс висловлює свої почуття у слові завдяки образам-символам і поетичним метафорам [166]. Образ осені у М. Чюрльоніса ніжно-щемливий, прекрасний і неповторний. Соната відрізняється ширістю почуттів і душевною простотою.

Розглянемо музичну основу і форму літературної сонати «Осінь», подібної до форми музичної сонати. Можна висунути припущення, що цей текст є фіналом сонати «Осінь». Інших частин сонати «Осінь» не знайдено. Можливо, М. Чюрльоніс хотів створити чотиричастинну сонату «Осінь», аналогічно до музичної форми або ж одночастинну сонату. М. Чюрльоніс не залишив коментарів відносно задуму і форми сонати «Осінь». Подаємо для розгляду повний текст сонати «Осінь» у перекладі українського поета Д. Черденченка.

«Осінь. Покинутий сад.
 Напівголі дерева шумлять, посипають листям стежки,
 а небо сіре-сіре й таке сумне,
 як тільки душа сумувати може.
 Грядками і луками йде людина,
 З мішком за плечима й граблями в руці.
 Грядками іде, там недавно квіти були,
 а тепер вже однаково.
 Осінь. Сумує душа,
 і небо сіре таке. Нема вже й дороги!
 Її засипали жовті кленові листки.
 Деревя стоять напівголі в покинутому саду і шумлять.

Осінь. Знов моросить, поволі спадають листки,
 Кружляють і падають на траву,
 на кущі, на стежки. Однаково.

Один померлий листок
 черкнув на льоту моє обличчя,
 руки, а потім упав тут же
 мені під ноги, аж я переступив обережно,
 щоб не розтоптати.
 Блукаючи в саду, я топтав інші листки
 і відчував їх під своїми ногами.
 Так багато їх, так багато – не можна устерегтися.
 А шурхотять так дивно сухо, завмерло,
 мов кажуть: не заважай, нам однаково.
 Посеред саду стоїть порожній дім.
 Недавно жили тут люди,
 і діти дивились у вікна й сміялись.
 Сумно, що вікна забиті дошками,
 Що дім вже порожній.

Осінь. Дощ перестав,
 і сонце розсунуло сумну завісу хмар і глянуло.
 Яка краса!
 Засяяв покинутий сад,
 напівголі дерева перестали шуміть,
 та листки все падають на трави, кущі, стежки.
 Їм однаково.

Осінь. Сумує душа. То дарма, що глянуло сонце –
 ще сумніше.
 Я сів на лавці перед порожнім домом
 і дивився на вікна, забиті дошками.
 І здалося мені, що безмежний цей сад.
 Він тягнеться через всю землю й покинутий.
 Де-не-де стоять самотні порожні будинки,
 їхні вікна забиті дошками,
 а стежини, дороги зовсім засипані зів'ялим листям.
 Осінь обгорнула всю землю,
 а земля – це сумний покинутий сад.
 Напівголі дерева шумлять і плачуть зів'ялим листям,
 а його все більше й більше, воно засипає
 всі дороги на землі,
 усі стежки, усе-все.
 На цілій землі осінь і сум,
 а грядками і луками йде людина
 з мішком за плечима й граблями в руці
 і стука даремно в дім,
 іде далі і стука, ще далі, далі,
 і скрізь даремно.

Будинки порожні, і вікна забиті дошками.
 То дарма, що жили тут раніше люди
 і діти дивилися в вікна й сміялися.
 Тепер вікна забиті, бо в будинках порожньо, осінь.
 Так, осінь. І сад покинутий. І дерева шумлять і плачуть.

І небо сіре-сіре й таке сумне,
 Як тільки душа сумувати може.
 Осінь» [193, 32–33].

Стосовно сюжетики і змісту сонати «Осінь» зазначимо, що М. Чюрльоніс поетично змальовує осінній сад, стежкою якого йде чоловік з мішком на плечах і з граблями у руках. Падає дощ і мандрівник стукає у двері домів, вікна яких забиті дошками і там ніхто не живе. Небо над садом сіре і сумне. Незважаючи на те, що дощ перестав і виглянуло сонце, мандрівнику сумно, бо він не бачить світлого шляху перед собою. У сонаті показано тугу мандрівника перед невідомим майбуттям. Дивлячись на напівголі, без листя, осінні дерева і на покинутий сад, головний герой розмірковує про те, що ж чекає його у майбутньому? М. Чюрльоніс передав у сонаті глибину філософських роздумів. Це підтверджується тим, що мандрівнику здалося, що сад безкінечний і немає кінця цьому шляху. М. Чюрльоніс пише: «І здалося мені, що безмежний цей сад. Він тягнеться через всю землю й покинутий» [цит. за: 193, 33]. У сонаті «Осінь» М. Чюрльонісом відображено тему людини у вічності буття. Соната має лірично-філософський і мінорний настрій, який зумовлений головною темою твору – осінню, коли природа знаходиться у меланхолійному стані, прощаючись з літом і очікуючи зиму. Виникає аналогія між зів'ялим листям, яке прощається з життям і з людиною, яка відчуває, що мало проживе на світі.

В образі головного героя сонати «Осінь» М. Чюрльоніс відобразив свій глибокий, душевний сум і тривожні передчуття щодо майбутнього [166]. Митець прозрів, що у майбутньому він не буде щасливим, про що він писав у своєму альбомі. Пророчі почуття М. Чюрльоніса згодом збулися, а життя його закінчилось у віці 35-ти років.

Розглянемо форму сонати «Осінь» з віднайденням подібності з музичною формою. «Осінь» складається з кількох семантичних блоків, які утворюються з певних смислових груп, в яких є смислові повторення головної теми – осені. Серед цих повторень є такі слова і вирази: «осінь», «сумує душа» тощо. Таким чином, навколо ключового поняття – осені поступово розгортається сюжет твору, збагачуючись новими елементами у процесі розвитку головної теми. Так, кожний наступний блок починається зі слова «осінь», яке є головним лейтмотивом сонати. Останній блок закінчується словом «осінь», яке є утвердженням головної теми і звучить як тематичний і сюжетний висновок. Семантичному блоку «Осінь» належать елементи осіннього пейзажу, серед яких: сад, дерева, зів'яле листя, квіти, грядки, галявини, небо, дощ. Ці художні образи відтворюють меланхолійний характер осені. Іншому семантичному блоку «сумує душа» підпорядковуються слова-прикметники: «сіре», «покинутий», «напівголі», «самотні», «порожні». Наступний семантичний блок «однаково» є неначе підсумком двох попередніх: вмираючої природи і невпинного душевного суму. Словосполучення: «самотні порожні будинки», «покинутий сад», «вікна, забиті дошками», на думку дослідниці О. Шевченко «викликають аналогії з культами погребіння»[209, 150]. Як об'єднуючий висновок всіх семантичних блоків звучить фраза: «Нема вже й дороги! Її засипали жовті кленові листки». Головний герой перебуває у стані безвиході. Всі семантичні блоки у сукупності представляють собою органічну систему, схожу на мозаїку, в якій завдяки різноманітним елементам утворюється єдина цілісна форма. Так, соната «Осінь» відповідно до композиційних закономірностей відрізняється дзеркально-симетричною основою і має форму, аналогічну до музичної – АВСВА. У структурі твору, зокрема у 5-ти строфах, М. Чюрльоніс, як і в музиці, відобразив циклічність життя, зокрема, періоди згасання і відродження життя. Характерною особливістю сонати є те, що її початок (1, 2 строфи) відображає період вмирання природи, що є ознакою зворотнього циклічного руху. У 3-й строфі М. Чюрльоніс зображує період відродження життя і просвітлення: «Дощ перестав, і сонце розсунуло сум-

ну завісу хмар і глянуло. Яка краса!». Завдяки 4-й і 5-й строфам М. Чюрльоніс «замикає магічне коло безкінечності, показуючи зворотність, неповоротність життєвих процесів» [209, 150]. Так, 5-та строфа, зокрема її кінець, представляє собою дзеркальне і дещо змінене, відображення початку 1-ї строфи:

«Осінь. <...> / небо сіре-сіре, й таке сумне, як тільки душа сумувати може».

«небо сіре-сіре й таке сумне, як тільки душа сумувати може. / Осінь».

Такий композиційний прийом часто зустрічається в музичних сонатах, зокрема, у дзеркальних репризах.

Потрібно відзначити, що сюжетна дія сонати «Осінь» розгортається у процесі наскрізного розвитку завдяки спіралеподібному принципіві. Головна тема осені, аналогічна до музичної теми, на кожному новому витку спіралі поступово нарощується і збагачується новими засобами виразності. З філософської точки зору, спіраль є символом безкінечності.

У сонаті є два головних художніх образи: образ осені і образ людини, яка йде і стукає у вікна порожніх будинків. Людина може символізувати Вісника, який, стукаючи у вікна, хоче сповістити людям про нове майбутнє і про новий світ, але серця людей закриті для сприйняття цієї звістки так само, як забиті дошками порожні будинки. Цей сюжет перегукується з релігійно-філософською темою епохи модерну про друге пришествя Месії, який прийде в потрібний час і врятує людство від зла та сповістить про добро, Світло і народження нового світу.

Літературна соната «Осінь» і музичний фортепіанний прелюд М. Чюрльоніса «Осінь» (ор. 21, № 1), мають певні образно-семантичні аналогії. У музичному прелюді «Осінь», написаному в тональності d-moll та в темпі *Agitato* головна мелодія в партії правої руки розірвана на короткі виразні вигуки, які відображають бурхливі пориви осіннього вітру, а також душевний сум, біль і прощання. В басу кружляє партія басо-остінато, яке, водночас, може бути своєрідним музичним тлом і експресивною мелодією.

Серед різноманітних літературних творів М. Чюрльоніса зупинимось на розгляді деяких листів, які відрізняються яскравою образно-поетичною мовою, котра близька до пісенного мелодизму. Наведемо деякі фрагменти листів М. Чюрльоніса до дружини Софії та до його родичів і виявимо прояви музичного мислення, відображеного в його літературній творчості.

У листі до дружини М. Чюрльоніс писав: «Золото моє, нічого не бійся. Бачиш два камені – по ним можна сміливо пройти, дай тільки руку. Потічок жартує, прикидаючись гнівливим. Дивись, навіть ці ромашки не бояться: нахилили голівки і дивляться на кольорові камінчики на дні потічка. <...> Чуєш, золотко, як шумлять ялинки, ох як шумлять ялинки... Сядемо тут. Зніми шапку, будемо слухати. Під нашими ногами весь світ. Маленькі чисті хатинки. Багато їх. Над нами велика біла хмара, і сонце, заховавшись за нею, послало у всі кінці неба широкі пучки променів. Навколо тихий гул ялинковий – ялинки говорять. Сядемо, послухаємо» [цит. за: 136, 286]. У наведеному фрагменті поетичної прози значну роль відіграє метро-ритмічна основа художньої мови М. Чюрльоніса. Ритмічний рух думки М. Чюрльоніса подібний до наскрізного розвитку в його музичних, зокрема, хорових, творах. Цей художній прийом висловлення думки подібний до музики І. Баха, у творах якого відчувається метро-ритмічна досконалість і безмежність простору. Лаконічні, поетичні фрази М. Чюрльоніса сповнені глибокої і яскравої образності. Так, образи природи значно одухотворені і насичені внутрішньою музичністю. Вислови: «потічок жартує», «ялинки говорять», «ромашки дивляться» свідчать про те, що вся природа у М. Чюрльоніса дуже жива. Вона розмовляє з ним, а він її слухає як композитор і поет та споглядає за її життям як філософ і художник. Фрази: «Сядемо тут <...> будемо слухати» або «Сядемо, послухаємо» підтверджують музичність літературної мови М. Чюрльоніса.

Розглянемо інший фрагмент із листа М. Чюрльоніса до дружини Софії. «Знаєш, Дитино, коли ми пішли в той раз через ліси великих сосен і ялинок, а ніч була зоряна, тоді здалося мені, що повертаємося з Тобою з дивовижного походу: були ми на вершині гори Арарат, а Ти знаєш, Дитино, що останні

краплі дощу сорокаденного, дощу, який zalив всю землю, перетворились на алмази. <...> Тоді я відривав напівприморзлі крапельки, а Ти кидала їх на землю для людей. Але алмази зупинялись у повітрі, блимаючи і переливаючись. По небу розлилося м'яке сяйво і злегка освітіло землю. І коли ми спустились вниз, навколо було чутно шелест, а небо усіяне зірками. <...> Для Тебе я знайшов тоді світлячка, і Ти його ласкала у долонях своїх, цього маленького світлячка, який світився як алмаз з вершини Арарата. Пам'ятаєш все ж таки цю ніч, Дитино моя?» [136, 285]. У цьому фрагменті, як і в багатьох інших, виражено почуття ніжної і глибокої любові до дружини Софії та сердечної любові до явищ природи. У М. Чюрльоніса цих два види любові органічно злилися в одне почуття, яке є проявом Вищої Божественної любові Творця до всього живущого, що є на Землі. Не випадково М. Чюрльоніс називає люблячу дружину ласкавим словом «Дитино». Подібним до цього буває почуття батька до рідної дитини або брата до сестри. Називаючи дружину «Дитиною», М. Чюрльоніс більше піклується про неї і захищає її своїм душевним теплом, ласкою і витонченою, духовною любов'ю. Образні порівняння: світлячок – алмаз з вершини Арарата або краплі дощу – алмази свідчать про глибоке образне мислення М. Чюрльоніса та про внутрішнє відчуття краси поетичного слова. Чиста любов М. Чюрльоніса до Софії органічно перегукується з чистотою Священної і засніженої гори Арарат, зокрема, з її білою вершиною.

Наведемо ще один фрагмент із листа до Софії. «Часом я тихо розмовляю з тобою. Або, закривши очі, обіймаю тебе і лечу кудись за тридев'ять земель. Під нами зникають смугасті килими сірих полів, села на пагорбах, темні плями лісів, переплетені срібними нитками потічків... Ось вже море і гігантські хвилі» [136, 288]. У цьому фрагменті відчувається аналогічне до музичного почуття польоту над безоднею. Співучість поетичної думки М. Чюрльоніса нагадує його плинність у музичній симфонічній poemі «Море» та у хорових творах.

А тепер наведемо музично-поетичний уривок із листа М. Чюрльоніса до дружини Софії. «Миле моє дитя, я не можу зібратися з думками – хаос, що світиться, Юрате, ти, музика, тисяча сонць, твої ласки, море, хори – все сплітається в одну симфонію. <...> Хотілося б передати тобі найпрекрасніші думки, які, неначе зграї переляканих появою Юрате чайок, літають у срібному тумані ранку над світлою Балтикою. Хотів би я оточити тебе травнем, сповненим запаху квітів і тиші, а під ноги твої кинути найпрекрасніший килим Махарані, зітканий із золотої павутини і хризантем біліше за сніг. Я хотів би, щоб, лежачи на ньому, ти слухала тишу. Я хотів би створити симфонію з шуму хвиль, з таємничої мови столітнього лісу, з мерехтіння зірок, з наших пісень і безкрайньої моєї туги. Я хотів би піднятися на саму високу вершину, недоступну смертним, і з самих прекрасних зірок сплести вінок Зосі – дружині моїй» [136, 290]. У цьому фрагменті надзвичайно яскраво втілилось музичне, композиторське мислення М. Чюрльоніса. Такі вислови як «все сплітається в одну симфонію», «Я хотів би створити симфонію з шуму хвиль...» відображають звучання явищ природи і звучання музики любові композитора до дружини. М. Чюрльоніс обожнює свою люблячу жінку, яка, на його думку, подібна до весни, до моря і сонця, що є проявом його музично-алегоричного мислення. Прагнення до самої високої вершини асоціюється з піднесеними сердечними почуттями М. Чюрльоніса. В той же час, поряд із любов'ю до дружини він відчуває глибоку тугу, яка, можливо, була передчуттям того, що вони не будуть довго жити разом. Але в іншому фрагменті М. Чюрльоніс згадує слова його дружини про те, що вони будуть разом не лише на Землі, а й у Вічності. «Пам'ятаю твої слова: "Знаєш, чому ми не боїмося? <...> тому що ми хоча і помremo, втомлені тілом, – зустрінемося в інших краях – ти і я, тому що ми – Вічність і Безкінечність"» [199, 174]. Це свідчить про те, що Софія, також як і М. Чюрльоніс, знала про Вічність буття і мала, подібний до чоловіка, філософський світогляд.

Музичність душі М. Чюрльоніса також виявилася в його особливій любові до природи, що знайшло відображення в його творчості. Наведемо ури-

вок зі спогадів письменниці і дружини М. Чюрльоніса Софії про чоловіка, який свідчить про дивовижну любов М. Чюрльоніса до природи. Софія писала: «Зараз, через стільки років, мені стало особливо ясно, як Константінас жив, занурений у красу природи, як кожна гілочка була об'єктом його спостереження, як він, захлинаючись, пив фарби квітів, а що вже говорити про хмари... Одного разу, пам'ятаю, сиділи ми на невисокій дюні, недалеко від гори Нагліс. Від сонця стало рожевим небо, і неочікувано над нашими головами попливли дивовижні хмари-кораблі з розпущеними вітрилами, палеви-ми, надутими вітром, розфарбованими у рожевий колір. Ковзаються... Ковзаються... Гордо.

– Дивись, твої картини, – показала я. Я бачила, бачу ще і сьогодні, як він підскаочив і вдивлявся, зовсім забувшись, упиваючись цим небесним дивом» [199, 126]. Цей уривок свідчить про те, що і сама Софія була дуже витонченою людиною, яка, також як і Константінас, любила красу природи. Вони були духовно близькими людьми і мали багато спільного. Їх творчі інтереси співпадали і об'єднувались в єдине ціле.

Літературне мислення М. Чюрльоніса дуже пов'язане з його живописом і музикою [166]. Як відзначає Ф. Розінер: «Поруч з його картинами, разом зі звучанням його музичних творів, образний зміст і сама тематика написаного ним у слові сприймається як вираження іншими, вербальними засобами все того ж міфо-поетичного світу, який представлений у музиці й у живописі Чюрльоніса» [136, 276].

Деякі літературні ідеї М. Чюрльоніса перегукуються з його картинами або з музикою [166]. Так, наприклад, поетична поема «Море» може бути своєрідним коментарем до його музичної – симфонічної поеми «Море», до циклу фортепіанних пейзажів «Море», а також до живописної «Сонати моря».

Розглянемо образно-асоціативне мислення М. Чюрльоніса на прикладі його літературної поеми «Море». Потрібно відзначити, що тема моря у М. Чюрльоніса була однією з найулюбленіших. У віршованій poemі «Море» відображено філософську тему Вічності буття. Образ моря відрізняється без-

межністю простору і контрастними настроями морської стихії: від спокою до хвилювання і гніву. М. Чюрльоніс стосовно образу моря писав: «Могутнє море. Велике, безмежне, безмірне. Ціле небо обіймають своєю синню твої хвилі, а ти, повне величі, дихаєш тихо й спокійно, бо знаєш, що не має краю твоєї могутності, твоєї величі, твоє буття безкінечне» [цит. за: 193, 36]. М. Чюрльоніс образно називає море вічним королем хвиль-велетнів. Морські хвилі митець порівнює зі стадом вівців, які жене вітер. Образи простору, хвиль, вітру, морської піни органічно поєднуються в єдиному, поетично-музичному пейзажі. Так, романтичний образ співучого, поетичного моря нагадує штрихи *legato* і широкі мелодичні лінії у симфонічній поемі «Море».

Романтичне світовідчуття М. Чюрльоніса виявилось в його тендітній і вишуканій літературній творчості у вигляді почуття безмежної любові до людей і до всього сущого. Почуття любові у М. Чюрльоніса було надзвичайно великим і неосяжним. Наприклад, художньо-філософський образ любові М. Чюрльоніс охарактеризував в одному із своїх віршів, у якому подано характеристику найбільш сокровенного почуття. М. Чюрльоніс пише:

«ЛЮБОВ – це схід сонця,
 полудень довгий, гарячий,
 і вечір чудовий, тихий,
 а батьківщина її – журба.
 ЛЮБОВ – це давня пісенька.
 ЛЮБОВ – це гамак із веселки,
 підвішений на хмарах білих.
 ЛЮБОВ – це мить, осяяна промінням
 сонць усіх і всіх зірок усесвіту.
 ЛЮБОВ – це міст із чистого золота
 через річку життя, яка розділяє
 береги «добра і зла».
 ЛЮБОВ – це міцні, білі крила.
 ЛЮБОВ – це давній сосновий бір
 у спеку, це відпочинок у ньому,
 де заколисують шумом сосни.
 ЛЮБОВ – це дорога до сонця,
 вимощена гострими діамантами,
 по яких маєш іти босий» [183, 50].

Цей та інші вірші М. Чюрльоніса за ритмом, музичною основою і філософським підґрунтям близькі до циклу філософських поезій М. Реріха «Квіти Морії» (1921). Поетичні верлібри М. Реріха «Квіти Морії» відрізняються високою енергетикою та незвичайним викладом думки. Поетичній думці М. Реріха притаманний, на думку дослідниці О. Шостак, «погляд неначе збоку», в якому «авторське «я» майже не є присутнім, це швидше епічне оповідання про події, що зближує поетичну творчість М. Реріха з народними баладами і епосами» [216, 5]. Це дозволяє говорити про те, що у циклі поезій М. Реріха «Квіти Морії» відображені, насамперед, мистецько-філософські думки його Духовного Гуру – Вчителя Морії, який надихнув митця на створення цих незвичайних віршів, в яких органічно злилися форма, зміст і філософські узагальнення [131].

В одному із листів до брата М. Чюрльоніс писав: «Душа людини не повинна м'яти свої крила в черепашці равлика власного «я». Важко їй тоді, але чим ширше розгорне крила, чим ширше коло опише, тим легше, тим щасливіше людина» [цит. за: 77, 202]. М. Чюрльоніс все життя відчував себе тим білим птахом, який любить свободу і летить над безоднею, відчуваючи безмежне щастя від польоту. Білий птах також асоціюється з образом Ангела на картинах М. Чюрльоніса.

Розглянемо також особливий, глибоко-філософський літературний твір М. Чюрльоніса – «Лавку Вісників», який він написав у 1908 р. і залишив у своєму альбомі. У змісті твору відображено процес передачі духовних знань і Вищої Мудрості від Духовного Вчителя до учня. Вчитель змальований в образі мудрого Старця, а учень у вигляді мандрівника, якого Вчитель називає сином. Мудрець, як добрий Батько, повчаючи сина розказує йому про інший світ, якого він шукав все життя, але так і не знайшов. У тому світі, який шукав Мудрець повинні бути: луки, дерева, травнева зелень і краса. Але замість того, більш красивого і досконалого світу, Мудрець зустрічав всюди лише постійну спеку. Втоmlений Старець сів спочити на лавку і відчув, що вже не

дійде до того, більш досконалого, світу. Від журби Мудрець заплакав і сказав учневі:

«– Далі не можу, тут уже й залишусь. А ти іди, іди без втоми. Зарані тобі кажу: спека буде постійна; на тій дорозі, що йтимеш, ночі немає, тільки вічний день.

Дорогою говори людям про луки, про дерева, тільки їх не питай, або візьми шнурочок нанизувати хрестики.

Ну, ходи щасливий, а я тут залишуся» [193, 43].

Після того, як Духовний Батько Благословив сина на подвиг, Він додав:

«– Стривай, сину, я забув: роздивляйся з високих веж, то дорогу почувеш. А як буде ще дуже далеко і старість тебе посяде, там так само буде лавочка, що для вістовців, а на ній молодих людей не бракуватиме. Ну тепер уже йди» [193, 43]. Після цих слів Старця син рушив в дорогу і роздивлявся довкола з високих веж.

Драматургію цього літературного твору побудовано на контрастах, аналогічно до музики М. Чюрльоніса. Так, зелений колір в алегоричній притчі символізує гармонію, душевний спокій, рівновагу і асоціюється з образом досконалого світу краси і Вищої Мудрості. Контрастний символ постійної спеки відображає не досконалий, тяжкий земний світ, сповнений страждань, болі й випробувань. В цій притчі М. Чюрльоніс висловив свої власні переживання від недосконалості земного світу, а також тугу за досконалим світом, до якого прагне його душа.

Л. Шапошникова, досліджуючи цю притчу про Вісників, зокрема, образи тих мандрівників, які сидять на лавочці, відзначає: «І так покоління за поколінням творці та ясновидці прагнуть у невідому далечінь, щоб світ щільний і тяжкий нарешті позбавився від палкої спеки незнання і невігластва. Чюрльоніс сам пройшов цей тяжкий шлях осягнення Краси інших світів через Красу земну і через земну музику. <...> Він сам був Вісником, який приніс нам Нову Красу нетутешнього світу, не затуманену важкою вуаллю світу земного. І звільнена від цього тягара, Нова Краса зазвучала тонкою музикою

вищих сфер і космічним ритмом, вливаючи у наш щільний світ нову високо-вібраційну енергетику, необхідну людині для еволюційного сходження» [202, 195]. Кульмінацією твору є символ високої вежі, який означає прагнення до Вищої Мудрості, до Творця Всесвіту та до духовної вершини пізнання.

Співучість і музичність думки М. Чюрльоніса у цьому та інших літературних творах перегукується з музичним циклом поезій П. Тичини «Сонячні кларнети» та музичною поезією Л. Українки, зокрема, з її музичним циклом «Сім струн», в якому кожній ноті відповідає один вірш (наприклад: «Фа» – «Фантазіє, ти сило чарівна» і т. д.). Спільною рисою у літературній творчості М. Чюрльоніса та Л. Українки є також містичність художніх мислеобразів, які відображають ірраціональний світ, що є характерною ознакою символізму [170].

У контексті порівняльного аналізу літературних творів можна також відзначити, що поезія М. Чюрльоніса близька до музично-філософської поезії видатного російського композитора О. Скрябіна. Спільною рисою обох композиторів є витонченість і музичність поезії. Як приклад музичності поетичного слова можна навести один із віршів О. Скрябіна, який він написав до фіналу симфонії № 1 для симфонічного оркестру і хору. Цей програмний текст є піднесеним гімном мистецтву. Наводимо цей текст О. Скрябіна у повному обсязі мовою оригіналу.

«О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.

Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.

В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.

Ты силы, павшие в борьбе,
 Чудесно к жизни призываешь,
 В уме усталом и больном
 Ты мыслей новый строй рождаешь.

Ты чувств безбрежный океан
 Рождаешь в сердце восхищённом,
 И лучших песней песнь поёт,
 Твой жрец, тобою вдохновлённый.

Царит всевластно на земле
 Твой дух, свободный и могучий,
 Тобой поднятый человек
 Свершает славно подвиг лучший.

Придите, все народы мира,
 Искусству славу воспоём!

Слава искусству,
 Вовеки слава!» [147].

У контексті порівняльного аналізу літературних творів М. Чюрльоніса та О. Скрябіна, відзначимо, що М. Чюрльоніс прекрасно володів російською мовою. Наприклад, сонет М. Чюрльоніса, написаний ним в оригіналі російською мовою «С космических глубин кричит мне Водолей», також відрізняється музичністю поетичного слова, як і його вірші, написані литовською та польською мовами.

Спільною рисою цих двох творів є радісно-оптимістичний настрій, відображений у сфері емоційних почуттів. Літературні твори обох композиторів дають можливість констатувати той факт, що їх музичне мислення яскраво відобразилось у витонченому мелодизмі їх поетичної думки.

У зв'язку з вищенаведеним потрібно відзначити, що спільною рисою літератури і музики М. Чюрльоніса є семантична багатоплановість, що підкреслює наявність поліфонічного та біполярного мислення композитора в літературній творчості.

У контексті літературного життя епохи кінця XIX – початку XX ст. можна провести аналогію між мистецькою концепцією М. Чюрльоніса та ку-

льтурно-мистецькими уявленнями видатного поета О. Блока. Їм обом було притаманне музично-поетичне та синтетичне мислення. О. Блок, наприклад, вважав, що художник – це «той, хто роковим чином, навіть незалежно від себе за самою природою своєю, бачить не один тільки перший план світу, але і те, що приховано за ним, ту невідому далечінь, яка для звичайного погляду затулена дійсністю наївною; той, нарешті, хто слухає світовий оркестр і вторить йому без фальшу» [цит. за: 202, 181]. Творчі ідеї М. Чюрльоніса співзвучні переконанням О. Блока. М. Чюрльоніс уявляв весь світ як одну велику симфонію, в якій «люди – як ноти» [218, 2]. Для О. Блока і М. Чюрльоніса світ є, з філософської точки зору, єдиним грандіозним оркестром, в якому кожна людина настільки ж індивідуальна, як неповторна кожна нота.

Синтез поезії і музики у творчості М. Чюрльоніса перегукується також з мистецькою концепцією геніального українського поета, письменника і філософа І. Я. Франка, який у своїй літературно-критичній статті «Поезія і музика» аналізує синтез музики і слова та підкреслює величезну роль слуху в нашій психічній житті. Він зазначає: «Змисл слуху, в контрасті до змислу дотику, дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу; до поняття твердості, постійності, форм, місця він додає поняття переміни, часу. Не диво, що і в поезії сей змисл грає велику роль, що поетові дуже часто приходиться апелювати до нього, тим більше, що поезія загалом первісно була призначена для нього, була співом, рецитацією, оповіданням, грою. <...> З того самого джерела виплила і на тій самій основі розвилася ще одна артистична діяльність людського духу – музика. Ми вже зазначили, що початок обох був спільний» [185, 267].

Таким чином, літературна творчість М. Чюрльоніса має в своїй основі музичне підґрунтя і є величезним вкладом у світове художнє мистецтво.

Висновки до розділу 2

- Основою філософської концепції художньої творчості М. Чюрльоніса як оригінальної цілісної системи постає теургічна ментальність, яка характеризує філософське мислення митця, виявляючи двоїстий аспект художніх образів і окреслюючи єдність Світобудови крізь призму творчої інтуїції. Вказане співвідношення характеризує зв'язок митця із законами космічного універсуму і ґрунтується на відображенні гармонії та естетичної досконалості, втілених у площині координат макрокосму та мікркосму.

- Окреслені позиції характеризують унікальність творчих підходів М. Чюрльоніса до осягнення різних аспектів духовного та фізичного буття особистості. Це визначає унікальність творчого феномену М. Чюрльоніса, яка втілюється в неповторному і надзвичайно цікавому поєднанні різностильових лексичних елементів, які генетично пов'язані з різними стильовими ареалами кінця XIX ст. – початку XX ст. Це особливо виразно простежується на перетині взаємодії таких стильових напрямків як імпресіонізм, модерн, символізм, які в різних пропорційних та поліваріантних співвідношеннях формують неповторний колорит мистецького світобачення М. Чюрльоніса.

- Підтвердженням до вказаних спостережень є наведені в дисертації зразки епістолярної та літературної спадщини М. Чюрльоніса, в яких виразно простежується тенденція образно-філософського осмислення оточуючої дійсності, виявлення прихованих асоціативно-сміслових паралелей між різними подіями життя художника та символами, з ними пов'язаними.

- З огляду на це показовими є опосередковані асоціативно-сміслові паралелі, які виявляються між думками та художніми задумками М. Чюрльоніса і його видатних сучасників, зокрема, М. Реріха, О. Скрибіна, М. Врубеля, К. Бальмонта, О. Блока, І. Франка, Л. Українки, П. Тичини М. Жука, Ю. Михайліва, П. Холодного тощо.

- Характерною особливістю літературної творчості М. Чюрльоніса є: музичне мислення, виявлене, зокрема, в літературній сонатності. Для творчого почерку майстра також притаманні: неповторний, оригінальний стиль

викладення думки, образність мислення, відображення сокровенних переживань внутрішнього світу митця, філософський зміст, музичність і барвистість поетичної мови.

- Основними мистецько-філософськими засадами творчості М. Чюрльоніса є: філософське мислення митця, двоїстий аспект художніх образів, цілісність Світобудови як основа мистецько-філософського світогляду, єдність сущого, часо-простір як цілісне поняття, творча інтуїція.

- Мистецьку спадщину М. Чюрльоніса можна охарактеризувати як нову теургічну творчість, яка є віддзеркаленням есхатологічних імпульсів розвитку митця епохи символізму та модерну. Теургія як зв'язок митця з Вищим Божественним Творцем є життєдайною основою художньо-філософської творчості М. Чюрльоніса.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНО-ОБРАЗОТВОРЧА СПАДЩИНА М. ЧЮРЛЬОНІСА

3.1. Творчість М. Чюрльоніса у контексті фортепіанної та музично-живописної сонатності

У процесі нашого дослідження було виявлено, що М. Чюрльоніс писав музику в різних стилях, зокрема, у класичному стилі та у стилі неоромантизму. Отже, еволюція композиторського стилю М. Чюрльоніса була надзвичайно динамічною (1894–1909). У процесі нашого дослідження ми простежили, що протягом лише чотирьох років (1906–1909) його стиль значно змінився і утвердився в напрямку неоромантизму, з проявом самотутніх, оригінальних, неповторних рис.

У контексті хронологічної періодизації (за Я. Чюрльоніте) можна виокремити шість основних періодів у музичній творчості М. Чюрльоніса, протягом яких змінювався музичний стиль композитора.

I період (1894–1899) включає в себе твори, написані в юності, під час навчання у Варшавському музичному інституті (хорові твори, канони, прелюдії, фуґи, 2 фортепіанні сонати). Ці твори написані в класичному стилі та зібрані у 3-му опусі. Для творів раннього періоду характерна діатонічна інтерваліка. Яскравим твором цього періоду є дипломна робота М. Чюрльоніса для хору і оркестру кантата «De Profundis».

II період (1900–1901) характеризується більш розвиненою технікою та значно глибшим змістом, а також розмаїттям настроїв, психологічних станів і яскравою образністю. До цього періоду належать: симфонічна поема «У лісі», прелюди, мазурки, ноктюрни, канони тощо.

III період (1901–1902) характеризується значною творчою активністю та зростанням композиторської майстерності. Цей період пов'язаний із навчанням М. Чюрльоніса у Ляйпцігській консерваторії. До III-го періоду належать ліричні твори, струнний квартет, хорові твори, симфонічні твори, увертюра «Кястутіс», ескізи до симфонії. У цей період М. Чюрльоніс оволо-

дів технікою контрапункту, а поліфонія стала головним засобом вираження його думок та ідей, які відобразились у поліфонічних творах (фортепіанних канонах, фугах, фугетах, органних творах та ін.).

Протягом IV-го періоду (1902–1903) М. Чюрльоніс створив прелюди, мазурки та інші твори, в яких відобразилось прагнення до нової музичної мови.

V період (1904–1905) можна охарактеризувати як перехідний період, в якому простежуються пошуки нової ладо-гармонічної мови, ознаки нового стилю, що знайшло відображення у застосуванні оригінальних тональних рядів тощо. У цей період М. Чюрльоніс написав: прелюди, варіації на тему «Sefaa Esec», варіації на тему «Besacas», «Осінь» та ін.

VI-му періоду (1906–1909) притаманне формування і утвердження індивідуального, самобутнього й оригінального музичного стилю та збагачення фортепіанного репертуару. У цей період М. Чюрльоніс написав відому симфонічну поему «Море» (1907), прелюди, фугети, фуги, обробки народних пісень, цикл фортепіанних пейзажів «Море» (1908) та ін. У цей період М. Чюрльоніс вводить в музичну тканину нові лади та застосовує різноманітні прийоми оригінального фактурного розвитку і нові принципи формотворення. У творах останнього періоду композитором ввідається перевага атональності, поліладовісті і серійності.

Розглянемо фортепіанну творчість М. Чюрльоніса у контексті системності його музичного мислення та охарактеризуємо найбільш характерні особливості його музичної мови у деяких творах різних періодів.

Фортепіанна спадщина композитора налічує понад 200 творів. У цьому контексті потрібно відзначити, що композиторські пошуки М. Чюрльоніса відзначаються у сфері метро-ритму, ладотональних і структурних знахідках, виявлених, зокрема, у буквених темах варіаційних циклів.

У контексті композиторського мислення М. Чюрльоніса зупинимось на розгляді деяких яскравих і найбільш характерних прикладів фортепіанних

творів, завдяки яким можна дослідити особливості жанрово-стильового і ладо-гармонічного мислення композитора.

Розглянемо характерні особливості деяких ранніх фортепіанних творів М. Чюрльоніса. У зв'язку з цим, відзначимо, що у своїй фортепіанній творчості М. Чюрльоніс, як і в живописі, також звертається до форми сонати.

У якості прикладу твору з раннього періоду, написаному у класичній сонатній формі, у сучасному мистецтвознавстві вперше нами аналізується фортепіанна Соната F-dur № 1 (1898), зокрема, її друга частина «Andante». Проведемо порівняльний аналіз фортепіанної Сонати F-dur № 1 (1898), зокрема, її другої частини «Andante» з другою частиною живописної «Сонати сонця» № 1 («Анданте»). Подаємо порівняльний аналіз двох «Сонат» (музичної і живописної) на рівні циклічності, подібності форми та композиційної структури.

У цьому контексті потрібно відзначити, що фортепіанна Соната F-dur № 1, яка написана у 1898 р., складається з чотирьох частин: «Allegro moderato», «Andante», «Scherzo» і «Фіналу».

Чотири частини живописної «Сонати сонця» № 1: «Анданте», «Алегро», «Скерцо», «Фінал», які взаємопов'язані завдяки одній ідейній концепції – образній єдності, можна порівняти з частинами музичної Сонати F-dur М. Чюрльоніса. У процесі нашого дослідження ми знайшли в музичному фонді рідкісних видань Литви лише ноти другої частини Сонати F-dur – «Анданте».

Фортепіанну Сонату F-dur та живописну «Сонату сонця» інтегрує мажорна тональність. Також у цих творах подібний, епічно-спокійний і світлий характер та радісний, сонячний настрій. Головною темою музичної Сонати F-dur та живописної «Сонати сонця» є символічна тема сонця, яка асоціюється з Божественним Світлом.

Фінал «Сонати сонця» є дзеркальним відображенням її першої частини «Алегро». Так, у «Фіналі», на дзвоні, зображені мотиви сонця, місяця, зірок, замків, птаха, які були використані у першій частині «Алегро», а сонячні

промені також зображені в «Анданте» «Сонати сонця». Аналогічно музичному твору, «Фінал» живописної «Сонати сонця» є дзеркальною репрізою, подібною до дзеркальної репризи в другій частині «Анданте» фортепіанної Сонати F-dur.

В «Алегро» «Сонати сонця» головною темою є сонце, побічною – замок, а сполучною – світлий, сонячний простір. Всі три теми знаходяться в органічному контрапунктичному поєднанні. Ці теми проводяться декілька разів і в них застосовані: секвенція, імітація у збільшенні та канон, зокрема, у розгортанні теми замку. В «Анданте» «Сонати сонця» дві частини і, в кожній із них, дві теми: тема сонячних променів і тема планети. Композиційним фокусом «Анданте» «Сонати сонця» є планета у формі острова, на яку ллються промені сонця і пронизують все навкруги. Потрібно зазначити, що друге проведення теми променів аналогічне до імітації у музиці. Ці промені на різних планах картини створюють різні музичні ритми. У «Скерцо» тема дерев і тема мостів у 1-му проведенні утворюють канон. У «Фіналі» М. Чюрльоніс застосував поліфонічні принципи побудови, аналогічні до музики. Таким чином, уся «Соната сонця» побудована за музичними композиційними принципами.

Чотири частини «Сонати сонця» можна трактувати, аналогічно до проявів природи, як ранок («Алегро»), день («Анданте»), вечір («Скерцо») і ніч («Фінал»). Це один із можливих варіантів трактування «Сонати сонця» відповідно до сонатного принципу циклічності. Якщо розглядати «Анданте» як день, то це день сонячний, теплий і радісний. За аналогією із живописною сонатою, такий самий сонячний день відображено у музичній Сонаті F-dur.

Важливо відзначити, що друга картина «Сонати сонця» («Анданте») і друга частина Сонати F-dur («Анданте») мають схожий прозорий колорит. Так, друга картина «Сонати сонця» («Анданте») відрізняється охристо-бузковим колоритом з жовто-помаранчевими і янтарними відтінками, а колорит Сонати F-dur переважно сонячний, притаманний тональності Des-dur, яка відповідає помаранчево-рожевій гамі кольорів відповідно до спектрального

аналізу. Подібний колорит цих творів свідчить про наявність спільних рис у сфері художніх засобів виразності, серед яких головними і тотожними чинниками у музиці та у живописі є тональність, гама, колір, форма, композиція, ритм, рух та ін.

Як відомо, зазначимо, що музичний звук має чотири властивості: висоту, довжину, силу та тембр, а кольору притаманні такі чотири властивості: кольоровий тон, світлоносність, насиченість та яскравість. На думку Н. Сухорукової, існує певна «аналогія між висотою тону і світлоносністю тону, між силою звуку і насиченістю кольору» [154]. Таким чином, можна констатувати той факт, що музичність живопису є природнім і закономірним явищем і проявом синтезу звуку і кольору.

Окрім того необхідно враховувати, що «Анданте» обох творів є контрастним по відношенню до «Алегро» та інших частин «Сонат», що підкреслює основні принципи драматургічного циклічного розвитку. Спокійний і світло-епічний характер живописного і музичного «Анданте» відповідає неспішному музичному темпові «Анданте».

Низхідний рух сонячних променів в «Анданте» «Сонати сонця», які линуть на землю і пронизують своїм світлом все навкруги, асоціюється з плавною, співучою і сонячною мелодією – з головною партією Сонати F-dur. Промені сонця, аналогічно до головної партії Сонати F-dur, варіантно повторюються у різних планах картини «Анданте», лише змінюючи свою інтенсивність. Так, музична тема – головна партія в «Анданте» Сонати F-dur декілька разів повторюється, змінюючи лише фактуру і тональності у різних фрагментах музичної тканини.

Характерною особливістю Сонати F-dur є використання ритмічної константності у вигляді ритмічної фігури, що постійно повторюється. Подібна монотонія також зустрічається в інших фортепіанних творах М. Чюрльоніса. Таким чином, завдяки рівному монотонному ритмові композитор досягнув більш глибокого та містичного характеру твору.

Проаналізуємо у текстологічному контексті Сонату F-dur, зокрема, її другу частину «Andante cantabile». Подаємо для розгляду повний нотний текст «Анданте» [див. додаток В, 218].

2 частина Сонати F-dur – «Andante» написана в тональності Des-dur, у розмірі $\frac{3}{4}$. Вона має характер світлої, сонячної радості та нагадує пасторальну картину природи. За настроєм і образною сферою «Анданте» асоціюється, на наш погляд, також з сонячною картиною М. Чюрльоніса «Рай».

Друга частина Сонати F-dur складається з 90 тактів. На початку «Andante» на тлі тонічної гармонії звучать м'які акорди на арпеджіато. У верхньому голосі простежується головна тема у вигляді красивої, витонченої, ніжної мелодії. Це тема світлої, сонячної любові до всього прекрасного, що є на Землі. Їй притаманний яскравий і багатогранний мелодизм. Головна мелодія «Andante» у 1-му реченні розгортається на тлі не дуже складної функціональної гармонії, зокрема, тонічної і домінантової. Іноді у 1-му реченні використано М. Чюрльонісом VI ступень, а в 2-му реченні застосовано каданс.

Мелодичний малюнок головної теми відрізняється виразною інтонаційною значимістю і використанням м'яких стрибків, зокрема на ч. 5 (1–2 такти). Для руху головної теми характерні м'які, низхідні переходи (1 такт) та плавні, висхідні мелодичні злети до III-го ступеню (3–4 такти), які створюють ефект піднесеного, емоційного стану та світлого настрою і відображають романтичні почуття. У 6-му такті низхідний хроматизм від II-го до I-го ступеню Des-dur створює ефект ніжності, виразної співучості та світлої печалі.

Головна тема «Andante» у процесі розвитку, під час різних проведень, збагачується і насичується завдяки використанню більш багатой, акордової фактури. Також М. Чюрльоніс застосовує у мелодиці терцієве співставлення (56–57 такти), що є характерною ознакою для творчості пізніх романтиків. Кожний раз головна тема сприймається по-різному, незважаючи на те, що мелодія залишається незмінною.

Форму другої частини «Andante» можна охарактеризувати як: рондосонату (A – B – A – B1 – A – B1) або як сонату із значно скороченою розробкою (від 37-го до 62-го такту) та з дзеркальною репризою (від 63-го такту). Потрібно відзначити, що головна партія написана в основній тональності – Des-dur, а розробленість тональна проявляється в матеріалі зв'язуючої і заключної партії (52–62 такти), де досягається тональна кульмінація (56–62 такти). Субдомінантова сфера виявляється у послідовності: II ст. es – moll – VI – II (56–57 такти; 60 т.); Ces dur – II ст. (58– 59 такти); (60 такт – es – moll). Дзеркальна реприза починається побічною партією B1 в основній тональності – Des-dur.

Головна партія представлена другим реченням і поліфонічним поєднанням з побічною партією – B1 (79–85 такти), а також кодою (86–90 такти).

Гармонічна мова в «Andante», переважно, автентична, але зустрічається плагальність у вигляді VI ступеню (такти 5–6, 18–21, 41–42) та II ступеню (6 такт, такти 30–31, 49–50, 57–60, 83–84). У гармонічній мові «Andante» (у більшості випадків) використовуються переважно такі функції: тоніка, домінанта, подвійна домінанта, каданси, II ступінь основної тональності (es-moll) та ін.

Фактура «Andante» переважно акордова (в правій та лівій руках), а також зустрічаються октавні структури в партії баса.

Характерною рисою в «Andante» є секвенція, котра зустрічається в 67–68 тактах.

Контрастні динамічні відтінки та позначення (*molto cantabile*, *dolce*, *espressivo* та ін.) підкреслюють співучий, витончений і романтичний характер мелодії.

Характерними ознаками «Andante» є: органний пункт у 2-му реченні на ноті ля-бемоль в басу восьмими тривалостями (9–11 такти), висхідні і низхідні октавні переходи (12–15 такти), дрібні тривалості (шістнадцяті й восьмі) в акомпанементі (45–55 такти). У партії правої руки відбувається збагачення акордової фактури (63–69, 79–86 такти), а, згодом, у 3-му проведенні

тема набуває голосного, урочистого і піднесеного оркестрового звучання в кульмінації. Акорди у партії правої руки та октави у партії лівої руки органічно поєднуються з динамічним відтінком *ff* (фортіссімо). Після яскравого кульмінаційного моменту мелодія поступово згасає, затихає до динамічного відтінку *p* (*piano*) і закінчується 2 частина «*Andante*» після сповільнення темпу (*rallentando*) на тонічному акорді з ферматою – *Des-dur*.

У контексті системності музичного мислення композитора розглянемо його тональні ряди і буквені теми, які М. Чюрльоніс застосовує у різних фортепіанних творах, зокрема у композиціях: «*Besacas*», «*adfbesges*», «*Sefaa Esec*».

У цікавому й оригінальному творі з оп. 16, № 3 «Прелюд на тему *adfbesges*» (1904) постійно повторюються 6 звуків, а змінюється лише гармонія. У 1–3 тактах акомпанементу та ж сама шестизвучна структура представлена в оберненні.

На думку В. Ландсбергіса, форму прелюда можна представити таким чином: *a d1 fl b es1 ges1 a1 d1 fl b es1*/ інтермедія/ *ges1 a d1 fl b es1 ges a*/ інтермедія/ *d1 fl2 b es1 ges1 a d1 fl es2 ges2* – *a1 d1 fl b1* / розвиток інтермедійного матеріалу, мелодична фігура у кульмінації: *es3 ges2 a2 d2...*/ реприза: *a d1 fl b es1 ges1 a1 d1 fl b es1 ges a d1*// Композицію твору побудовано таким чином, що формула мелодичного матеріалу неодноразово повторюється.

У першому реченні протягом двох тактів звучить інтермедія. Так, об'єм побудови складається з трьох тактів. Головна мелодія має фрігійський відтінок. У цьому творі відображено драматургічний і філософсько-символічний задум композитора.

Ще одним характерним прикладом є варіації на тему «*Sefaa Esec*» (опус 15, № 46). Утаємничені слова «*Sefaa Esec*», які в закодованому вигляді утворюють певну дев'ятизвучну звукову структуру, знаходяться у рукописі М. Чюрльоніса. Вони виконують роль своєрідної, оригінальної теми, на яку написані варіації.

Гнучка, пластична тема в розмірі $\frac{3}{4}$ неспішного Andante розгортається на матеріалі дев'ятиступеневого ряду. Характерною особливістю твору є вільні обернення інтервалів, які в поєднанні з характерною, активною ритмічною створюють тональну серійність.

Незважаючи на те, що у творі змінюються ладові функції, дев'ятизвучна звукова структура залишається незмінною. Гармонія твору відзначена складними акордовими утвореннями при збереженні тональної централізації. Дев'ятиступеневий звукоряд не використовується у вертикальній проекції, а застосовується лише у горизонтальному вигляді при збереженні загальної цілісності музичного матеріалу.

У п'яти варіаціях на тему «Besacas» (op. 18), написаних у 1905 році, – застосовано семизвуковий звукоряд: b – e – es – a – c – a – es. Характерною особливістю цього твору є тональна серійність.

Оригінальний композиторський задум циклу «Besacas» полягає у тому, що М. Чюрльоніс за основу цього твору взяв своє ім'я та прізвище – Mi(kol)a(j) (Kon)s(t)a(nty) C(zurl)a(ni)s – E-A-Es-A-C-A-Es, а також ім'я свого друга – Болеслав Чарковський – B(ol)es(l)a(w) C(z)a(rkow)s(ki) – B-E-Es-A-C-A-Es. Таким чином, буквений вигляд обох імен став основою двох музичних формул, на якій побудовано музичний твір.

Передумовою для секвенційного плану є інтервальна структура твору. Виходячи з цього, важливо зазначити, що вертикаль, «яку складають перші звуки кожної секвенції, тотожна першому горизонтальному проведенню теми, друга вертикаль – другій горизонталі, і так далі» [77, 54].

Розглядаючи фортепіанну творчість композитора, важливо зазначити, що поліфонічне мислення М. Чюрльоніса складало основу всієї його музичної творчості, а саме воно яскраво виразилось у численних поліфонічних творах: фортепіанних, органних, хорових тощо.

У цьому контексті зазначимо, що під час Ляйпцігського періоду М. Чюрльоніс написав 9 фуг, які досить складні у порівнянні з фугами Варшавського періоду. Серед них дві п'ятиголосні, дві подвійні чотириголосні, а

також fuga з хоралом та інші. Цим дев'яти fugам притаманна зріла композиторська майстерність і досконале володіння поліфонічними принципами.

У fugах М. Чюрльоніса значною мірою виявилась конструктивність, структурна цілісність музичного мислення композитора. Всі fugи М. Чюрльоніса відрізняються особливо потужною енергетикою, філософським змістом і різноманітною образною сферою.

Як приклад можна навести триголосну fugу c-moll М. Чюрльоніса, яку сам композитор дуже любив грати своїм братам і сестрам. Тема fugи c-moll (1902 р.), яку композитор написав під час Ляйпцігського періоду, що написана у темпі *Adagio*, відрізняється енергійним, вольовим і рішучим характером та особливою експресією. Тема fugи c-moll написана у розмірі $\frac{3}{4}$ з використанням дрібних тридцять других тривалостей, які створюють стрімкість і потужність енергійного руху.

Інша, значна фортепіанна fuga композитора (ор. 34), яка є останнім музичним твором композитора, має лірико-драматичний характер і глибокий філософський зміст. Тема fugи звучить у темпі *Sostenuto* задумливо і напружено. Форму fugи М. Чюрльоніс трактує вільно. Основою теми fugи є складний лад, який базується на симетричних тритонових опорах В1 – Е та інших висхідних та низхідних тритонових інтонаціях. Ладотональна двозначність підкреслює внутрішнє напруження теми, її нестійкість та пошуки опори. Ця fuga є яскравим прикладом аналітично-філософського мислення М. Чюрльоніса.

Як приклад одного із найяскравіших фортепіанних творів пізнього періоду, розглянемо і проаналізуємо музично-філософський тричастинний цикл фортепіанних «пейзажів» «Море» (1908). Всі три «пейзажі» об'єднує схожий інтонаційний тематизм, а також колористичне забарвлення звучання. Протягом трьох «пейзажів», у процесі наскрізного розвитку, поступово розкривається образно-музична ідея картинності музично-живописного «пейзажу», яка аналогічна за формою і філософським змістом до тричастинних живописних праць М. Чюрльоніса: «Сонати моря» та до триптиху «Мій шлях» [163].

Характерною особливістю стилістики «пейзажів» «Моря» є вишукана графічність і орнаментальність контрапунктів, зокрема, в II частині циклу фортепіанних пейзажів «Море» «Andante» і в остінатному мотиві із першої частини, який виконує роль органного пункту в басу.

Вище остінатного мотиву у партії правої руки написана спокійна мелодія, сповнена ліричного благородства, а також подібний до живописних принципів, декоративний контрапункт.

На думку самого М. Чюрльоніса, цикл фортепіанних пейзажів «Море» позначений абсолютною новизною серед його музичних творів. Композитор вбачав у цьому творі особливий прояв його неповторної творчої індивідуальності, зокрема, самобутнього, оригінального стилю. Новаторство М. Чюрльоніса у циклі «Море» особливо яскраво відобразилось у використанні атональності, поліладовості, прихованої поліфонії тощо. У цьому циклі простежується взаємозв'язок ритмічних конструкцій з динамічними і лінеарними. Образи морських хвиль, зокрема прискорення або заповільнення їх ритму, відображені композитором завдяки збільшенню або зменшенню різних музичних тривалостей. Так, у I та III частинах завдяки зміні ритмів композитор відтворив природні прискорення та сповільнення морських хвиль.

Перший фортепіанний «пейзаж» починається мелодією, яка написана у розмірі 4/4. Ця тема побудована завдяки поєднанню двох інтервалів: чистої кварта (ч. 4) і чистої октави (ч. 8) із залученням пунктирного ритму та стрімких тематичних характеристик.

Ритмо-інтонаційні варіанти основної кварто-октавної структури із чотирьох звуків (B1 – Es – A1 – A), які притаманні всій музичній тканині, продовжують свій розвиток у подальшому тематизмі. На думку О. Шевченко, ці «Ритмічні вередливі мотиви, об'єднуючись у безкінечні ланцюги, накопичують у собі величезну внутрішню енергію, котра співзвучна морській стихії» [209, 147]. Сам М. Чюрльоніс називав морську стихію безмежною і безкрайньою. О. Шевченко, аналізуючи образність твору, відзначає, що у «музичному» пейзажі «Моря» «візуальний образ хвилі перетворюється у рефрен на

рівні фрази, а його безкінечні повтори і модифікації свідчать про тотальну варіантність, котра пронизує весь твір» [209, 147]. Завдяки повторам одних і тих самих мотивів досягається враження безкінечності Світобудови і Вічності буття. У музичних ритмах «Моря» відчувається зв'язок з космічними ритмами Всесвіту, що вдало відобразив М. Чюрльоніс різноманітними засобами виразності [163].

У 1-му музичному «пейзажі» 30 тактів. Темп I частини помірний (*moderato*). Характерною музичною мовою I частини є атональність і ускладнена гармонія. Ритмічною основою композиції є константність пунктирного ритму в партії баса, який створює енергетичну і потужну ауру твору. Серед художніх засобів виразності можна назвати: тремоло (10 такт), повторне проведення головної теми в унісон у партіях лівої та правої рук (14–16 такти), використання малої секунди (м. 2). У 12–13 тактах в партії правої руки нами простежено нову виразну мелодію. У 17-му такті, у момент кульмінації, фактура збагачується акордовими структурами, підсиленням динаміки (звучання на два форте (*ff*)).

II частина «*Andante*», яка складається з 36 тактів, написана у розмірі 4/4. «*Andante*» починається в басу нестійкою гармонією на нотах до-дієз – ля (*cis – a*). Серед задіяних засобів музичної виразності можливо відзначити: атональність, трель у 5-мі такті, використання численних хроматизмів, які підкреслюють орнаментальність мелодії. Характерною рисою музичної виразності є трель, яка використовується протягом п'яти тактів (21–26 такти) для відтворення образу спокою моря. Характер II частини охарактеризується як задумливий та утаємничений філософський роздум. II частина написана у неспішному темпі «*Andante*». Після музичного розвитку «*Andante*» закінчується в партії баса музично-образним знаком запитання на нотах фа-дієз – ре (*f# – d*). Це інтонаційне запитання відтворює асоціацію з музично-філософською думкою: «Бути чи не бути?».

III частина «*Allegro impetuoso*» містить в собі 20 тактів. Її характер містично-бурхливий і експресивний, що передано композитором завдяки швид-

кому темпу. Образ моря в останній частині циклу енергійний і експресивний. Серед засобів виразності третьої частини відзначимо використання малих секунд (м. 2) в органічному поєднанні з характерною ритмікою, представленою дрібними тривалостями (шістнадцятими нотами та пунктирним ритмом в басу). Також додають виразності октави в партії баса, виразні акценти тощо.

З огляду на вищевикладене зазначимо, що фортепіанна творчість М. Чюрльоніса за музичною мовою і філософським змістом дуже близька до творчості О. Скрыбіна.

У контексті епохи кінця XIX – початку XX ст. порівняємо музично-філософську творчість М. Чюрльоніса (1875–1911) з творчістю його сучасника – видатного композитора, поета і філософа О. Скрыбіна (1872–1915). Епоха символізму та модерну спричинила значний вплив на музично-філософське мислення М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна, що знайшло відображення в їх багатогранній творчості.

У контексті подібного музично-філософського і синтетичного мислення М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна розглянемо їх художньо-філософську концепцію. Слід зазначити, що М. Чюрльоніс і О. Скрыбін були філософами кінця XIX – початку XX ст., які прагнули у творчості до ідеї синтезу: об'єднання різних і протилежних елементів в одне єдине художнє ціле. На наш погляд, дефініцію синтезу мистецтв у творчості М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна можна розглядати як органічне поєднання різних видів мистецтв у площині єдиного культурно-мистецького ареалу та єдиної музично-зображальної системи, складовими якої є звук, колір, світло, поетичне слово та філософія. Взаємодія різних мистецтв у творчості М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна була природнім і закономірним культурно-мистецьким явищем, головним чинником якого є єдність художніх засобів виразності й образних елементів [168].

М. Чюрльоніс і О. Скрыбін вважали, що будь-яку філософську ідею можливо реалізувати у живописі, музиці, літературі та в інших видах мистецтва завдяки різноманітним засобам виразності (фарбам, звукам і поетичним

словам). Ця ідея обох митців співзвучна з ідеєю про синтез звуку, кольору і аромату, яку викладено у філософії Космічної Реальності – Живій Етиці, упорядниками якої були видатні філософи О. та М. Реріхи. У Живій Етиці розглядається проблема синтезу звуку, кольору та аромату. У цій філософії зазначено, що «Окрім досліджень психічної енергії на колір, випробуйте її на звук та аромат. <...> Врешті-решт, можна з'єднати колір, звук і аромат і спостерігати співпрацю всіх трьох двигунів» [10, 198–199]. Виходячи із цього ідея про синтез звуку, кольору і аромату має переконливе науково-філософське підґрунтя та велике еволюційне значення для процесу людського удосконалення. Суть цієї ідеї полягає у тому, що різноманітні елементи розчиняються один в одному і об'єднуються в єдиному колі Вічності, що підкреслює взаємозв'язок всіх елементів і явищ у Всесвіті та в інших далеких світах. Таким чином, картини М. Чюрльоніса можуть «звучати» піднесеною і витонченою, світлою музикою; його музика може репрезентувати собою живописні картини природи і випромінювати аромат кольорів, лісу, моря, а його поетичне слово є музикою душі.

У філософських записах геніального італійського художника Леонардо да Вінчі, досліджувалась спорідненість звуку і кольору, з наголошенням їх єдності.

Відповідно до скрябінської філософії звук є кольором, а колір є звуком, бо вони мають спільну хвильову природу, об'єднуються і утворюють інтегроване ціле. Ідеї О. Скрябіна тотожні думкам індійського композитора Х. Хана, який був особисто знайомий зі О. Скрябіним. Зазначимо, що Х. Хан, також як і О. Скрябін, вважав, що звук і колір у сукупності є інтегративним цілим, незважаючи на те, що «з містичної точки зору першим аспектом, який робить інтелект, усвідомлюючим проявом, є звук; наступним аспектом є світло» [188]. Так, наприклад, Х. Хан зауважував, що існує «взаємозв'язок між звуком і кольором. Насправді вони – одне; вони є двома аспектами життя. Життя і світло – одне; життя є світлом і світло є життям, також колір є звуком, а звук – кольором. Тільки коли звук є кольором, він більш видимий і

менш чутний, а коли колір є звуком, більш чутний, ніж видимий» [188]. На його думку, звук і колір є рухом, а рух є вібрацією. Аналізуючи синтез звуку і кольору, Х. Хан відзначав, що музика є «гармонією чутних нот; але насправді існує музика у кольорі, музика в лініях, музика у лісі, з його розмаїттям дерев і рослин; та існує гармонія в тому, як вони відповідають один одному» [188].

Подібне і тотожне синтетичне мислення митців виявилось не лише у музиці, а й у літературі та у філософському світосприйнятті. Музика, живопис, література і філософія у творчості М. Чюрльоніса були складовими єдиного культурно-мистецького феноменального явища [162]. Всі ці грані інтегративно-синтетичного мистецтва органічно склалися в єдину симфонію життя та являли собою моноліт творчості. М. Чюрльоніс прагнув, щоб вдале поєднання звуку і світла знайшло відображення, наприклад, в його опері «Юрате – королева Балтики», яку він не встиг закінчити. М. Чюрльоніс планував, щоб у цій опері все виникало поступово, світла було кожний раз більше, а музика слідувала б за світлом і поступово затихала. Наведений приклад свідчить про те, що М. Чюрльоніс мислив синтетично і категорія світла відіграла у його творчості значну роль. Синтетичне мислення М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна знайшло відображення у розмаїтті їх музичних творів, зокрема, у зверненні до різноманітних жанрів і форм.

М. Чюрльоніс був першим професійним литовським композитором і основоположником литовської класичної музики. Професійну музичну освіту він здобув у Варшавському музичному інституті та у Ляйпцігській консерваторії. М. Чюрльоніс є автором перших у литовській музиці симфонічних і камерно-інструментальних творів, увертюри «Кястутіс», творів для органу, кантати для хору і симфонічного оркестру «Де профундіс», більше 60-ти обробок литовських народних пісень тощо. У творчому доробку композитора нараховується більше 200 фортепіанних творів (прелюдії, прелюди, фуги, канони, варіації тощо), а всього близько 400 музичних творів. Ноти деяких творів М. Чюрльоніса, зокрема, симфонічної поеми «Створення світу» та інші,

на жаль, зникли. Вся музична творчість композитора побудована на народному мелосі. Народна музика та народні литовські пісні стали основою музичної творчості М. Чюрльоніса, що помітно на всіх етапах розвитку композитора.

Синтетичне мислення О. Скрыбіна виявилось в його творчості як органічне поєднання звуку, світла, кольору і поетичного слова [37; 38]. Л. Шапошникова вважає, що він «намагався злити окремо існуючі до цього види мистецтва в одну могутню симфонію, заряджену енергетикою Преображення» [202, 211]. Думки дослідниці співзвучні думкам філософа О. Реріх, яка вважає, що «Синтез є вміщенням протилежностей» [125, 316].

Музика М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна відрізняється неповторним і оригінальним стилем і відноситься вона до неоромантизму, тому що створювалась в епоху модерну [168].

О. Скрыбіну не вистачало земних звуків, звичайних інструментів і традиційної гармонії. Він вийшов на більш широкі простори філософської, вільної думки і намагався розширити межі та можливості оркестру і залучити для втілення своїх творчих задумів нові музичні інструменти. Одним з таких інструментів став новий світловий інструмент, який повинен був у певні моменти звучання музики посилати у простір відповідні світлові й кольорові світіння, хвилі та вібрації, присилуючи вплив музики на глядачів. Партію для цього світлового інструменту О. Скрыбін написав у партитурі симфонічної поеми «Прометей» в окремому рядку – «Luce» («Світло»).

Дослідниця І. Ванєчкіна, порівнюючи цикл картин М. Чюрльоніса «Створення світу» з «Прометеєм» («Поемою вогню») О. Скрыбіна виявила спільні риси в сюжетиці та тематиці цих творів. На її думку, цикл «Створення світу» М. Чюрльоніса подібний до «Прометея» О. Скрыбіна головною темою – творінням духу. Вона зауважує, що у О. Скрыбіна й у М. Чюрльоніса у цих творах відображено величний і урочистий «гімн творчості» [38]. І. Ванєчкіна пише: «Втілення цієї гімнічної ідеї у Чюрльоніса проходить від графічних контрастів мертвих форм і площин до складно розробленої компо-

зиції, до руху тріумфуючого світла; у Скрябіна початок «Прометей», аналогічно, символізує первинний хаос, первинне неподілене духовне буття, яке проходить стадію матеріалізації, а потім знову підноситься (дух – матерія – Дух)» [38].

Серед найбільш поширених подібних тем О. Скрябіна і М. Чюрльоніса відповідно до пізнььоромантичних тенденцій є теми свободи, волі, боротьби, томління, самоствердження. Також композитори звертаються до одухотворення природи. Так, М. Чюрльоніс опрацьовує теми моря і лісу, а О. Скрябін – теми космічного вогню, екстазу, духовного піднесення і єднання з Творцем тощо. Спільною філософською темою у М. Чюрльоніса та О. Скрябіна була тема Творця Всесвіту. М. Чюрльоніс присвятив Творцю картину «Рекс» і симфонічну поему «Створення світу», а О. Скрябін «Містерію».

О. Скрябін, як і М. Чюрльоніс, віддавав перевагу жанрам фортепіанної прелюдії і симфонічної поеми. Такі музичні твори О. Скрябіна як «Божественна поема», «Поема екстазу», «Прометей» («Поема вогню»), прелюдії і сонати для фортепіано відрізняються Космічною Красою. Відносно пізніх сонат О. Скрябіна необхідно відзначити, що у них яскраво відобразились його філософські погляди на проблеми світобудови і поєднання світів різних ступенів матерії [57; 92; 137; 145; 146; 149]. Особливо сильно виражена тема інобуття у 10-й сонаті для фортепіано завдяки філософському змісту твору, відображеному в образах ірраціонального світу, тонких і незвичайних емоціях та складній гармонії. В образно-емоційній сфері цієї сонати Скрябін-філософ також відобразив почуття піднесеної радості життя, міці людського духу, героїзму тощо [92].

Музична творчість М. Чюрльоніса та О. Скрябіна близька за своїм глибоко-філософським змістом, світлим, витонченим ліризмом і витонченим звуковим колоритом [168]. Так, спільні музично-філософські ідеї відобразились у творчості митців різними виражальними засобами відповідно до індивідуального світобачення творців. Спорідненість музично-філософського мистецтва М. Чюрльоніса та О. Скрябіна виявляється також у близькій, витон-

ченій і високій енергетиці музичних творів, виявленій у потужності й стрімкості думки.

Ідеї вагнерівського синтезу мистецтв були близькі О. Скрябіну і М. Чюрльонісу. На думку Р. Вагнера, кожний вид мистецтва сам по собі обмежений і лише в синтетичній взаємодії різних мистецтв можливо досягнути справжнього мистецького синтезу [35; 36]. Так, Р. Вагнер писав: «Танцювальне, музичне, поетичне мистецтво – кожне окремо – обмежені: у зіткненні їх меж кожне відчуває себе не свобідним, якщо воно не захоче протягнути з любов'ю руку іншому відповідному мистецтву» [цит. за: 154]. Таким чином, Р. Вагнер прагнув до злиття різних мистецтв в одне єдине синтетичне явище. Саме у драмі він вбачав приклад синтетичного твору мистецтва. Р. Вагнер відзначає: «Художній твір майбутнього представляє собою синтетичний твір всіх мистецтв, він може виникнути лише у результаті їх спільних прагнень... Цією метою є драма, для котрої художники об'єднуються воедино, щоб довести спеціальні мистецтва участю в ній, до вищого розвитку, змусити їх проникнутися один одним» [цит. за: 154].

М. Чюрльоніс і О. Скрябін тяжіли до синтетичних жанрів, а саме М. Чюрльонісу була близька ідея світломузики. Свідченням цього є ескізи сценічного оформлення вступу до нереалізованої ним опери «Юрате – Королева Балтики». У О. Скрябіна прояв синтетичного мислення виявився у не законченій опері та у Божественній Містерії, присвяченій Творцю Всесвіту, яку він так і не встигнув завершити. Прагнення митців об'єднати все людство в одне ціле було ознакою їх синтетичного мислення та розширеної свідомості. Дослідник А. Бандура, характеризуючи незвичайні здібності О. Скрябіна, зауважує: «Незбагненна здатність композитора до яснобачення і ясночуття у просторі та часі, гіпнотичні ефекти його сольних концертів свідчать про присутність в цьому феномені нових, прихованих вимірів Реальності, завдяки яким мистецтво знову набуло значення магічного акту, священнодійства» [15]. Прагнення О. Скрябіна до створення Божественної Містерії, у містеріальному дійстві якої приймало б участь все людство підтверджує

думку про те, що для нього мистецтво було священнодійством. Композитор прагнув, щоб музика і світло, поезія і думка, живопис і архітектура злилися в одне ціле. Це дійство він назвав «Містерією Преображення, смисл якої полягав у колективній, соборній дії – у з'єднанні світів різноманітних станів матерії» [202, 214]. Не випадково для Містерії він вирішив побудувати сферичний Храм в Індії. Задум композитора полягав у тому, щоб сфера Храму у свідомості учасників перетворилася у Всесвіт, фокусом якого є Творець. О. Скрябін почав писати до «Містерії» «Попереднє дійство», але і воно не отримало повного завершення із-за ранньої смерті композитора. Він залишив нащадкам лише уривки тексту і фрагменти музики «Містерії».

Характеризуючи філософсько-містичні аспекти світобачення і світогляду М. Чюрльоніса та О. Скрябіна, необхідно зазначити, що творчості композиторів притаманна філософсько-символічна мова і застосування нових підходів до досягнення світу у процесі духовного вдосконалення [168]. Таким чином, духовною основою філософського світогляду двох композиторів було постійне прагнення до ірраціонального світу. Космічне світовідчуття митців виявляється в усвідомленні Божественного прояву в духовності людини, який спричиняє творчі одкровення. Творчість О. Скрябіна «була наповнена космічним світовідчуттям, ідеями Нового світу і Нової людини» [202, 210].

Спільні філософські погляди та інтереси обох митців базуються на їх прагненнях до Східної культури, на до любові до Індії [141]. М. Чюрльоніс і О. Скрябін дуже цікавились релігіями східних народів, особливо давньоіндійськими. Мистецтво обидва митця розглядали як шлях з'єднання з Абсолютним Розумом Космосу. На світогляд О. Скрябіна вплинули ідеї індійської філософії Бхагават-Гіти, а також погляди відомих індійських філософів: Ау-робіндо Гхоша і Рамакрішни. Філософський світогляд М. Чюрльоніса сформувався також під впливом індійської філософії. Так, М. Чюрльоніс вивчав творчість відомого індійського поета і філософа Р. Тагора.

Характерною особливістю філософської творчості М. Чюрльоніса є те, що він «...намагався осмислити закономірності, які управляють Людиною і

Космосом, мікрокосмом і макрокосмом, прагнув відчути ту головну силу, яка панує у Світобудові» [202, 196]. Ці ж ідеї, що рухають світом, хвилювали і О. Скрыбіна. Обидва митця намагались пізнати Світобудову як єдине ціле. О. Скрыбін стверджував, що «думка є енергією, а Вище начало є творящою силою Світобудови» [202, 212]. Композитор вважав, що у кожної людини є Божественна іскра натхнення, яка закладена у серце і прагне виявитися у багатогранній творчості [92]. О. Скрыбін ототожнював себе у єдності з Богом-Творцем, частиною якого він являвся [92].

Музична творчість М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна відрізняється космічністю та має, яскраво виражену, філософську концепцію мистецтва, основою якої є єдність всього суцього, що виявляється у багатогранності згідно з Космічним Законом про єдність у розмаїтті. Філософія як головний стрижень будь-якого виду мистецтва була головним лейтмотивом їх музичної творчості. Характеризуючи філософську концепцію мистецтва, необхідно відзначити, що М. Чюрльоніс та О. Скрыбін були однодумцями. Їх світовідчуття складалось в одну епоху. Тому їх об'єднували спільні філософські ідеї. Задум «світлової симфонії» О. Скрыбіна втілювався паралельно з «музичним живописом» М. Чюрльоніса на початку ХХ ст. Це свідчить про те, що ритм епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст. був наповнений ідеями синтезу мистецтв [97; 100; 102; 107; 115; 142; 143].

Слід підкреслити, що у символістів було особливе відношення до музики [21; 32; 43; 56; 83; 92; 100]. Багато символістів, у тому числі М. Чюрльоніс і О. Скрыбін, вважали музику основою будь-якого синтетичного мистецтва. В. Іванов зазначав, що музика є найвищою формою мистецтва. А. Бєлий значну увагу приділяв музиці і, зокрема, поняттю музичної душі, яка є у багатьох митців. А. Бєлий вважав, що символ-образ «пробуджує музику душі» [22, 123]. Музичність, на думку Н. Сухорукової, є складовою творчого методу у живописі. Таким чином, музичність, на наш погляд, є головною ознакою синтетичного мислення М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна.

Епоха кінця XIX – початку XX ст. мала безпосередній вплив на системність музичного мислення М. Чюрльоніса та О. Скрябіна. Еволюція музичного мислення обох композиторів тривала у період розвитку різноманітних музичних і художніх течій, стилів і напрямків [100; 101]. Композитори, які жили на зламі епох, зокрема, М. Чюрльоніс та О. Скрябін, відчували прагнення до нових музичних форм і засобів гармонізації музичного матеріалу.

В епоху XIX–XX ст. головними тенденціями у музиці видатних композиторів були: романтичний характер творів, контрастність художніх образів, пошуки нової ладо-гармонічної мови, що знайшло відображення у музичній спадщині М. Чюрльоніса та О. Скрябіна. Так, Л. Шапошникова зазначає, що Чюрльоніс-композитор став першовідкривачем «Нової, витонченої Краси, її високовібраційної енергетики, підтвердивши тим самим роль музики в еволюції творчості людини і показавши її причинну суть у цій творчості» [202, 185].

Музичній мові М. Чюрльоніса притаманний «бімелодичний» стиль [76; 77]. Цей стиль сформувався у композитора завдяки використанню контрастного контрапункту, що істотно вплинуло на оновлення та удосконалення жанру прелюдії і на форму варіацій. Так, музика М. Чюрльоніса була абсолютно новою у світовому музичному мистецтві кінця XIX – початку XX ст., про що свідчить новаторство митця. М. Чюрльоніс був композитором-новатором, який створив нові оригінальні жанри, зокрема, поліфонічний остінатний прелюд. Також М. Чюрльоніс опрацьовував нові тональні ряди та створював оригінальні гармонічні структури. Так, нові тональні ряди В. Ландсбергіс характеризує як «новий конструктивний принцип формування мелодій і розвитку» [76, 10]. Ці ряди являють собою своєрідні ланцюги з декількох звуків, що за змістом пов'язані між собою і слугують підставою для подальшого музично-тематичного розвитку твору. Вони є основою багатьох оригінальних фортепіанних творів композитора, зокрема, прелюдів, варіацій тощо. Наприклад, у 1904 р. М. Чюрльоніс створив Прелюд на тему «adfbesges», у мелодичному розвитку якого константно повторюється шестизвучна струк-

турна послідовність у незмінному порядку, а зміни відбуваються в інтервальній комбінаториці, завдяки операції переставлення елементів, що, відповідно, справляє вплив на гармонічний розвиток твору, який репрезентує назви шести нот.

Комбінаторний аналіз фактурно-гармонічної системи пізнього періоду творчості О. Скрябіна, музика якого близька до музики М. Чюрльоніса, проводила музикознавець К. Фадєєва. Вона відзначає: «Саме у пізній гармонії композитора відмічено збільшення кількості звукоелементів в акордових структурах, що, відповідно, призводить до збільшення комбінаторних варіантів розміщень акордових структур» [173, 62]. У дослідженні К. Фадєєвої зазначається, що в акордових структурах О. Скрябіна використовується п'ять, шість, сім і більше звуків, «що відбувається шляхом виходу за межі терцієвих структур» (пер. з рос. О. У.) [173, 116]. Таким чином, використання «багатозвучних структур призводить до вуалювання чіткої грані між акордами, які функціонують не лише як терцієві, але також як нетерцієві структури» [173, 116]. Дослідниця акцентує увагу на активному використанні О. Скрябіним цілотноності та хроматики, що застосовував також і М. Чюрльоніс у своїх фортепіанних творах.

Оригінальною композиторською знахідкою М. Чюрльоніса та неординарною особливістю його музичної мови була асиметрія побудови музичного матеріалу. Так, у фортепіанних прелюдах М. Чюрльоніса (ор. 22 № 4, ор. 27 № 1, № 2, ор. 33 № 1, 2, 3 та ін.) помітною є тенденція до асиметричних структур, у тому числі до тритактних музичних фраз. Композитор вважав, що музичні фрази, які складаються з трьох або п'яти тактів надають музиці особливої, таємничої краси.

Тенденції музики ХХ ст. пов'язані з активними пошуками нової музичної мови, з композиторськими техніками такими як атональність, додекафонія, сонористика, які виявилися у творчості А. Шенберга, Б. Бартока, Ч. Айвза, та ін. Відбувається включення в тканину музичного твору дисонансів, хроматизмів, акордів нетерцієвої структури, штучних ладів, серійних технік

[56; 67; 98; 99; 100]. Пошуками в цьому напрямку відзначилися О. Скрябін, К. Шимановський, О. Мессіан, М. Рославець, М. Чюрльоніс, а серед українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Б. Лятошинський, М. Вериківський.

Необхідно відзначити, що М. Чюрльоніс і О. Скрябін були новаторами у сфері гармонії. Так, наприклад, у пізніх творах О. Скрябіна основою гармонічної організації стає домінантова гармонія, котра, зокрема, помітна у прометеївському акорді. Прометеївський акорд О. Скрябіна був новим явищем. Цей акорд при транспонуванні у тональність С-dur в інтервальному складі представляє собою шестизвуччя: до – ре – мі – фа-дієз, ля – сі-бемоль. Звукоряд, що утворюється, включає в себе три тони підряд, ще півтора тони і півтон. Сам композитор «цей акорд визначав як стійкий тонічний терцдецимакорд з підвищеною ундецимою» [146, 110]. Це шестизвуччя О. Скрябін написав у партитурі «Прометея» у вигляді першого акорду, який використовувався ним у вигляді обернень. Дослідник А. Бандура називає цей акорд альтерованим домінантовим нонакордом і відзначає, що він «...відповідає приведенню у «Таємній Доктрині» Блаватської «числам творіння»» (пер. з рос. О. У.) [15]. Так, у «Таємній доктрині» зазначається: «Станца ІV повідомляє: З променистості Світла – Променя Вічної Темряви – спрямувались у Простір Енергії знову пробуджені; Єдиний з Яйця, Шість і П'ять. Потім Три, Один, Чотири, Один, П'ять – Двічі Сім, Сума Всього» [15]. Таким чином, «Якщо взяти за точку відліку, наприклад, звук «До» великої октави, а за одиницю виміру – цілий тон, – пише Бандура, – то скрябінський акорд розташується так (у дужках вказані відстані між звуками): До⁽⁶⁾ до⁽⁵⁾ сі-бемоль⁽³⁾₁ мі⁽¹⁾₁ фа-дієз⁽⁴⁾₍₁₎ ре⁽¹⁾₂ мі⁽⁵⁾₂ ре₃ [15].

Слід відзначити, що обидва композитори захоплювались штучними ладами у музиці [72; 119; 146; 148; 149; 163]. Так, наприклад, шість симетричних, тобто штучних скрябінських ладів, створені композитором завдяки симетрії, яка відповідає 12-ти тоновій рівномірній темперації. Так, А. Бандура відзначає, що ці лади засновані «на перенесенні і трансляції однакових за

структурою інтервальних сегментів з кінцевим самозамкненням» [16]. Дослідник вважає, що «поява цих ладів у творчості Скрябіна була результатом не умоглядних міркувань, а спогляданням глибин звучачої тиші» [16].

Ще однією спільною рисою композиторів, у пізньому періоді творчості, було використання у гармонічній мові ускладненої тоніки. Так, творчості О. Скрябіна було притаманне «характерне використання ускладненої тоніки як єдиного 6-7-звукового комплексу, трактування гармонії як згорнутої мелодії і навпаки. Гармонія Чюрльоніса <...> характеризується використанням ускладненої тоніки, ладів з несиметричною структурою, використанням принципу серійності» [38]. Так, М. Чюрльоніс застосовував серійність ще раніше ніж А. Шенберг.

Л. Шапошникова, досліджуючи музично-філософську творчість О. Скрябіна, відзначає: «Скрябін прийшов у цей світ для того, щоб показати, що є музикою і яка її космічна суть. Він сам був музикою, її уособленням, її творцем. <...> Його часто називали новатором. Але вислів Реріха, використаний по відношенню до Чюрльоніса – “він не новатор, але новий”, – відноситься також і до Скрябіна» [202, 208]. Дослідниця вважає, що вплив О. Скрябіна на світ музики ХХ ст. був потужним і всепроникним.

Музично-філософську творчість М. Чюрльоніса та О. Скрябіна можна розглядати як нове феноменально-експериментальне явище кінця ХІХ – початку ХХ ст. Досліджуючи мистецько-філософський аспект композиторської творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна нами були виявлені ідеї космізму, філософського світобачення, які знайшли відображення у змісті та образній сфері музичних творів. Композиторські устремління М. Чюрльоніса та О. Скрябіна пов'язані з творчим розвитком самосвідомості та стверджувальної сили духовного початку – пізнанням у розширенні уявлень про цілісність Світобудови, космічну еволюцію Всесвіту та значення у цих процесах духовності, які визначаються багатоплановим напрямком космізм [74; 83; 153; 174; 177; 211; 214].

Слід зазначити, що відомі філософи В. Іванов і М. Бердяєв відзначали найважливішу рису творчості О. Скрябіна – космічність. М. Бердяєв вважав, що О. Скрябін «у несамовито-творчому пориві шукав не нового мистецтва, не нової Культури, а нової землі і нового неба. У нього було почуття кінця всього старого світу, і він хотів створити новий Космос» [202, 205]. Космічна тематика, двоїстість асоціацій, речей і явищ є характерними особливостями творчості О. Скрябіна та М. Чюрльоніса. Їм було притаманне широке, всеосяжне, космічне мислення і нова свідомість. Такі музичні твори О. Скрябіна, як «Божественна поема», «Поема екстазу», «Прометей» («Поема вогню»), прелюдії для фортепіано та інші відрізняються космічною красою також, як і космічні цикли картин М. Чюрльоніса: «Зодіак», «Соната зірок», «Створення світу» та ін.

Космічна краса була притаманна музиці О. Скрябіна. «Його музика несла на Землю нове космічне світовідчуття, в ній звучали тонкі та Вогняні Світи і народжувалась енергетика того Нового світу, Нової епохи, яка була заповідана Землі еволюцією. Вогняна філософія його музики звуком і світлом формувала на Планеті той енергетичний простір, який був необхідний для цього Нового світу і для нової людини. Це була енергетика духовного Преображення, що випромінює світло гори Фавор» [202, 214].

Таким чином, на світоглядне формування митців вплинуло планетарне мислення і усвідомлений зв'язок із Всесвітом. У їх музиці відчувається Інобуття і невидимий ірраціональний світ, який вони змогли відобразити у звуках. Діяльність О. Скрябіна та М. Чюрльоніса проходила на рівні тонких світів, для яких притаманні інші стани матерії і незвичайне відчуття часу і простору. Так, композитори зуміли досягнути структури цих тонких світів і втілити їх у своїх музичних творах завдяки використанню нової ладо-гармонічної мови [213].

Композиційний метод О. Скрябіна, на думку А. Бандури, «був в його розумінні трансцендентний, тому що дозволяв піднятися над зовнішнім світом явищ, відображаючи в єдиній звуковій системі структуру різних світів

[цит. за: 202, 213]. Закони «Творящого Духа» – це «найбільш таємнича утаємничена частина феномену Скрябіна, яка дає «ключ» до його творчості» [цит за: 202, 213].

Філософську концепцію мистецтва та ідеї космізму у творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна, а саме вплив світу Інобуття на творчість митців, можна охарактеризувати як природне і закономірне явище. Їх творчість органічно поєднана з Вищим світом Інобуття, якому вона закономірно підпорядкована, і саме тому вона має вічні духовні цінності. Таким чином, теургія як зв'язок з космічною духовною енергією Всесвіту, є основою філософської концепції у композиторській творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна. Тема духовної любові до Творця Всесвіту наскрізно проходить у спадщині композиторів. Наприклад, у 1904 р. М. Чюрльоніс створив фортепіанний прелюд, який має характер філософського роздуму і релігійну тематику – «Отче наш» (ор. 17, № 1). У цьому творі, присвяченому Творцю, композитором втілено контрастні художньо-філософські образи: глибокого внутрішнього зосередження та енергійного, вольового пориву. Подібні контрастні образи зустрічаємо також у фортепіанних і симфонічних творах О. Скрябіна, зокрема, у його симфонічних творах: «Поємі екстазу», «Поємі вогню» та у фортепіанних сонатах [96].

У прелюді «Отче наш» М. Чюрльоніс використав хроматизми, багато альтерацій у значно нестійких, модулюючих гармоніях, що є ознакою нової музичної мови. У цьому творі особливо виразними є такі компоненти: гармонія, ритміка і фактура.

У композиторській творчості обох митців переважає релігійно-містичне мислення, яке надає звучанню їх музики таємничо-містичного забарвлення. А. Бандура вважає, що у композиторській творчості О. Скрябіна, яка, на його думку, мала магічний смисл, відображено «прагнення матеріалізувати Дух у Звучі і дематеріалізувати Звук (разом зі всім Всесвітом) в Дусі» [15]. Підтвердженням цієї ідеї є переконливі міркування видатного філософа та мислителя О. Реріх, яка вважала, що Дух є енергією, а «при диференціації,

внаслідок якої виникли нескінченні стадії, чи ступені, прояву духо-матерії, склалися поняття відносності й протилежності. Та саме ця відносність і протилежність є основами нашого пізнання» [цит. за: 81, 46-47].

Подібне філософське мислення О. Скрябіна та М. Чюрльоніса нагадує кристал, всі грані якого утворюють єдину і цільну форму. Філософське поняття кристалу свідомості викладене у філософії космічної реальності кінця XIX – початку XX ст. Живій Етиці, ідеї якої співзвучні творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна. Кристал їх свідомості включає в себе також особливе ставлення до проблеми часу і простору. Так звана «Ілюзія течії часу викликана постійним рухом кристалу» [16]. Саме тому деякі музичні теми О. Скрябіна рухаються неначе за колом. Завдяки неординарним психологічним особливостям, композитори проникали в інший вимір, і, відповідно, час був для них лише умовним поняттям. Сам О. Скрябін писав: «Вам не здається, що музика зачаровує час, може його зовсім зупинити?» [16]. О. Скрябін проводив експерименти щодо змінення темпів і ритмічної свободи. Для нього ритм був більш широким і філософським поняттям, ніж чергування музичних тривалостей. Композитор визначав ритм як категорію «заклинання часу» [16]. Він відзначав, що «творчий дух завдяки ритмам викликає самий час і керує ним...» [16]. О. Скрябін вважав, що музика, завдяки величезним ритмічним можливостям, є діючою магією, котра призводить до «конструювання певних, витончених станів психіки» [16].

Космічні ритми Всесвіту знайшли відображення у музиці обох митців. Головною і характерною рисою творчості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна був ритм, який служив основою музичної і літературної творчості. Звук є вібрацією, а ритм є основою музики. Пульс вібрацій знаходиться у всьому суцтотому і пов'язаний з космічними ритмами Всесвіту [18; 19]. Сила ритму, як і сила думки, потужна. Ритм – це вічний рух космічної енергії, яка розлита у всьому суцтотому [18; 19; 194].

О. Скрябін і М. Чюрльоніс вважали, що звук в їх музичній творчості має непроявлене зовнішньо, але відчутне магічне значення і, відповідно, осо-

бливий психологічний вплив на слухачів. Мистецько-філософська концепція О. Скрыбіна полягає в тому, що музика для нього була не лише мистецтвом, а духовним шляхом пізнання істини буття. О. Скрыбін писав: «Музика – шлях одкровення. Ви не можете собі уявити, який це могутній метод пізнання» [15]. У момент особливого одкровення О. Скрыбін відкриває «магічну тайнодіючу енергію, що спроможна змінити людську свідомість і, разом з тим, весь матеріальний світ» [15]. Таким чином, О. Скрыбін, відчуваючи свою місію, прагне звільнити світ від матерії. Як наслідок, у нього зароджується замисел синтетичного твору – «Містерії».

На думку А. Бандури, О. Скрыбін жив одночасно у трьох світах: земному, потойбічному та у світі, який був створений його творчою волею. Цю третю реальність А. Бандура визначає як світ звукообразів, «тонкий матеріальний план, що визначає буття проявленого світу» [15]. Згідно скрыбінської філософії, Всесвіт представляє собою «сукупність дзеркал-екранів ("горизонтів свідомості"), що відрізняються за частотою вібрації. Ці енергетичні сфери <...> ізольовані одна від іншої і абсолютно не сприймаються свідомістю, що вміщено в одну із них, яка і представляє собою так звану "об'єктивну реальність"» [16].

Філософські уявлення О. Скрыбіна та М. Чюрльоніса щодо космогонії і космогенезису співзвучні з ідеями О. Блаватської, яка вперше дослідила процес космогенезису в своїй праці – «Таємній доктрині» [30], що складається з трьох томів, два з яких (1-й і 2-й) вдало і точно переклала з англійської на російську дружина М. Реріха – О. Реріх. У 1905 р. О. Скрыбін вивчав «Таємну доктрину» О. Блаватської, яку було опубліковано у Лондоні у 1893 р. О. Скрыбін цікавився цією філософською працею, ідеї якої значно вплинули на його творчість. За «Таємною доктриною», створення світу почалось з Божественної Сили – Брахману, котра знаходиться у не проявленому Логосі, «...незбагненному для людської свідомості, що вміщує у собі все» [15]. Цій Вищій Силі відповідає «Атма, іскра божественного Духу, абсолютна суть буття, яка також будучи неосягнутою для свідомості, сприймається нею як

Дещо» [15]. Атма була для О. Скрыбін «відправною точкою містичного досвіду і творчості» [15]. О. Скрыбін і М. Чюрльоніс вважали, що звук в їх музичній творчості має не проявлене зовнішньо, але відчутне магічне значення і, відповідно, особливий психологічний вплив на слухачів.

О. Скрыбін вважав, що первинною є інформація або дух, який є несвідомим. Для нього дух є єдиною об'єктивною і найвищою реальністю.

На думку А. Бандури йдеться про те, що тріада буття (інформація, енергія, матерія) має «свої співвідношення і в Небутті, завдяки чому проявлений світ відносно стійкий» [15]. Як відомо, О. Скрыбін на обкладинку першого видання партитури «Поєми вогню» помістив філософський знак у вигляді двох трикутників, які накладені один на другий. Ці трикутники нагадують шестикутну зірку, що, з філософської точки зору, означає поєднання тріади буття з тріадою небуття. У філософській системі – Живої Етики знаходимо також поняття Священної тріади, у складі якої є три найвищих принципи, існуючі в мікрокосмі людини: Атма, буддхі, манас, які у сукупності утворюють зерно духу, підпорядковане Вищому «Я» [18; 19]. Священна тріада має кілька філософських і наукових трактувань і за своєю філософською суттю тотожна Святій Трійці, яка у християнському аспекті означає єдність Отця, Сина і Духа Святого, а у філософському – синтез релігії, науки і мистецтва або єдність Духу, душі і тіла.

Необхідно відзначити, що О. Скрыбін і М. Чюрльоніс виражали всі свої філософські ідеї образно-символічною мовою, яка відрізняється оригінальним художнім колоритом і витонченою музичністю [168]. Композитори вважали, що мова музики може говорити про невимовне без слів, але завдяки почуттям і піднесеним емоціям, переданим звуками і ритмом. Не випадково О. Скрыбіна називали людиною «не від світу цього», «чарівником» і «дзвінким ельфом». Всі ці образні порівняння свідчать про неосяжну загадковість його творчої особистості та про існування в його творчості духу Інобуття. Подібні психологічно-іманентні риси М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна дозволяють говорити про те, що вплив їх гри на слухачів був потужним і таємни-

чо-космічним. Спільною рисою їх авторського виконання була світла, витончена і висока енергетика.

У контексті принципу феноменологічної подібності композиторів проаналізуємо спільні ознаки у їх творчості. У музиці й поезії обох митців, які близькі за духовним світом, простежується подібна філософічна спрямованість.

Відзначимо, що О. Скрябін знав М. Чюрльоніса за його живописними роботами. Досліджуючи загальні та характерні особливості їх творчості, простежимо певні паралелі філософської концепції мистецтва обох митців. О. Скрябін і М. Чюрльоніс могли уявляти музику у кольорі та чути «музику» картин у звуках. Так, спільною рисою обдарованості М. Чюрльоніса та О. Скрябіна був кольоровий слух, який виявлявся у синтезі звуку і кольору. Даючи характеристику кольоровому слухові М. Чюрльоніса, Л. Шапошникова відзначає: «Коли він слухав музику, у нього виникали кольорові видіння. Синтез музики і живопису в ньому був дивовижно глибокий і всепроникаючий» [202, 190]. Такі відомі і видатні композитори як Р. Корсаков, Р. Вагнер, С. Рахманінов і російській художник М. Періх також, як М. Чюрльоніс і О. Скрябін, володіли кольоровим слухом [88; 91; 92; 116; 192; 221]. Таким чином, втілювався синтез звуку і кольору у багатогранній творчості багатьох митців.

Досліджуючи взаємодію і взаємопроникнення звуку і кольору у творчості М. Чюрльоніса і О. Скрябіна, відзначимо, що І. Ньютон стверджував, що кожний звук відповідає певному кольору: «до» – червоному, «ре» – помаранчевому, «мі» – жовтому, «фа» – зеленому, «соль» – голубому, «ля» – синьому, «сі» – фіолетовому згідно кольорам райдуги. Це є природнім Космічним Законом, коли білий колір, як символ Абсолюту, розкладається на сім основних кольорів райдуги згідно з спектральним аналізом [68].

У порівняльному контексті простежується витончено-поетична схожість М. Чюрльоніса та О. Скрябіна. Так, наприклад, О. Скрябін, як і М. Чюрльоніс, був наділений поетичним даром. Він писав філософські вірші про

Світобудову, про закони Всесвіту і філософсько-літературні тексти до своїх музичних, програмних творів [92; 137; 146; 147]. Схожість літературних творів митців полягає у філософічності.

Аналізуючи принципи подібності музичного мислення, проведемо паралель між прелюдіями М. Чюрльоніса і прелюдіями О. Скребіна. Так, М. Чюрльонісу та О. Скребіну притаманне філософське і образне викладення думки, піднесений і витончений настрій музики. Також спільною рисою композиторів є імпровізаційність, яка виявляється в характері та образній сфері музики. У цьому контексті слід відзначити, що прелюдії М. Чюрльоніса за філософсько-образним викладенням думки та імпровізаційною природою дуже близькі до фортепіанних прелюдів сучасного талановитого українського композитора І. В. Тилика, що свідчить про феноменологічну подібність цих двох композиторів [164].

Досліджуючи прояви впливів на творчість обох композиторів відомих символістів, важливо зазначити, що, наприклад, геніальний художник, учений, письменник, філософ і культурний діяч М. Реріх особисто знав О. Скребіна і М. Чюрльоніса і цінував спрямованість їх Космічної Творчості. Він прагнув співпрацювати зі О. Скребіним. М. Реріх писав: «Відомі широкі погляди Скребіна. Передбачалася наша співпраця по інсценуванню його симфоній» [цит. за: 202, 216]. На жаль їх творча співпраця не сталася, тому що О. Скребін передчасно пішов з життя. М. Реріх відзначав неповторний внутрішній світ митців, їх оригінальний стиль і філософське бачення світу. Переживаючи потрясіння після смерті М. Чюрльоніса, М. Реріх писав про тяжкий земний шлях митця, його нову, одухотворену, істинну творчість, яка обурювала скептиків. На думку М. Реріха, «У Скребіні та у Чюрльонісі багато спільного. І в самому характері цих двох геніальних художників багато подібних рис. <...> Своєю незвичайністю і переконливістю обидва ці художники, кожний у своїй області, сколихнули безліч молодих умів» [130, 71–72].

Л. Шапошникова, досліджуючи близькість двох митців, звернула нашу увагу на одну доленосну і не випадкову подію відносно відходу з життя

М. Чюрльоніса. Вона пише: «У 1911 році Скрябін уперше виконав свого геніального «Прометея» («Поєму вогню»), під звуки якої і відійшов із життя Чюрльоніс. І в цьому збігові є своє знамення, свій космічний смисл» [202, 203].

У контексті системності музично-філософського мислення М. Чюрльоніса потрібно відзначити, що поліфонія є основою його музичної творчості. Завдяки поліфонічному мисленню композитор досягав багатоплановості й багатосаровості не лише в музичних творах, а й у живописних, що є ознакою синтезу мистецтв [162]. Поліфонічне мислення М. Чюрльоніса органічно поєднувалось з його майстерним мелодичним даром [167]. Мелодизм М. Чюрльоніса виявляється у гнучкості та пластичності мелодичних ліній, що можна простежити у його хорових творах, зокрема, у хорових фугах *a cappella*, в обробках литовських народних пісень: «Зоря світає», «Рано вранці встала», «По той бік Неману», «Ой летіть, летіть», «Я пас вівців», «Чи то вітри віяли» та інших творах.

Природа мелосу М. Чюрльоніса неоднаково виявляється на різних етапах музичної творчості митця. Для раннього періоду музичної творчості композитора, який припадає на 1898–1902 рр., характерно розгортання однієї мелодичної лінії, що рухається завдяки не дуже складній гармонічній функціональності та діатонічній інтервалиці. Особливостями музичної творчості раннього періоду є: органічність мелодії і форми, застосування М. Чюрльонісом різноманітної фактури і литовських народних інтонацій, особливо у прелюдах 1901 р., наприклад, у прелюдії F-dur (op. 7, № 4). У прелюдах 1903 р. помітною є тенденція до швидких темпів і до рухливості фортепіанної фактури, зокрема, відображеної у партії рухливого мелодичного баса (прелюд op. 16, № 2). У музиці М. Чюрльоніса з 1904 р. з'являється більше контрастів, рельєфності, альтераційних вигинів, інтонаційної вишуканості. У мелодиці помітне конструктивне начало, а у ритміці більше різноманітності та багатогранності.

У цьому контексті потрібно відзначити, що М. Чюрльонісу притаманна дуже швидка еволюція фортепіанного стилю, що відображено у його фортепіанних творах раннього періоду (1898–1902) та пізнього періоду (1903–1909).

Пізня фортепіанна музика М. Чюрльоніса і О. Скрябіна відрізняється від музики інших композиторів своїм неповторним і оригінальним стилем, який можна охарактеризувати як неоромантизм з ознаками модерну. У фортепіанній творчості М. Чюрльоніса є тенденція композиторського мислення від горизонтальної поліладовості до багатоступеневих хроматизованих звукорядів, наприклад у творі «Besacas» (op. 18, № 1), де зустрічаються одночасно різні розміри: 3/4 і 7/8 у кодї першої варіації.

Застосування М. Чюрльонісом нових штучних ладів є характерною особливістю його музично-філософського мислення [167]. Особливо яскраво це відображено композитором у прелюдіях 1906–1907 рр. Цим прелюдіям притаманне новаторство у сфері гармонії. Характерною рисою ладо-гармонічної мови цього періоду є витончені, розріджені співзвуччя та просторові асоціації. У мелодиці це відображається завдяки використанню широких інтервалів, великих діапазонів, прихованих фонізмів тощо.

Чюрльоніс-філософ з однаковою глибиною виявлявся як у мініатюрах, так і у масштабних творах. Філософське, релігійно-містичне і синтетичне мислення М. Чюрльоніса яскраво виявилось, наприклад, в його кантаті для хору і симфонічного оркестру – «Де профундіс» (1899 р.) [243; 244]. Цю кантату можливо цілком вважати романтичним твором, який відрізняється від стародавніх церковних піснеспівів наближеністю до вагнеровської опери.

Кантата «Де профундіс» написана у тричастинній формі. Експресивно-драматичний характер твору відповідає психологічному смислу слів. Таким чином, музика кантати «Де профундіс» органічно поєднується з релігійним текстом 129-го псалма. Починається кантата мінорним вступом оркестру в *b*-*moll*. В акордових структурах хорових партій озвучується звернення до Бога. Тональний план кантати – *b*-*a*-*d*-*Des* у процесі тематичного розвитку підхо-

дить до загальної кульмінації. На словах «Благаю! Прийми мої сумні прохання» серед характерних засобів виразності є секвенції доміантових гармоній. Закінчується розділ спокійною зв'язкою. У середній частині на словах: «Якщо на беззаконня наші зважатимеш, Господи, Господи, хто встоїть?» [117, 357]. Композитор використав форму фугато простою і чіткою музичною мовою у світлій тональності F-dur.

У процесі драматургічного розвитку після експозиції тема проходить одночасно у чотирьох голосах в оновленому, більш активному вигляді. У подальшому розвитку на тлі тремтливого органного пункту, на словах «Хто встоїть?» композитором використано несподіваний речитатив з модуляціями та схвильованим переходом в партію оркестру, унаслідок чого відбувається перехід до репризи.

У коді проходить могутній унісон хору і оркестру завдяки ритмічному збільшенню видозміненої теми фугато. Закінчується кантата утвердженням драматичного характеру твору. Надзвичайно багатий і глибокий внутрішній світ композитора і філософа відобразився в оригінальному тематизмі цієї кантати.

Особливістю подібного музичного мислення М. Чюрльоніса та О. Скребіна була любов до малих форм, зокрема, мініатюри. М. Чюрльоніс і О. Скребін були видатними майстрами мініатюри. У прелюдях вони змогли висловити надзвичайно багату палітру почуттів і глибину філософських роздумів. Ця їх спільна унікальна риса нагадує японську поезію, а саме віршовану форму – танку, яка складається з тридцяти одного складів. Так, у маленьких за розміром творах, зокрема прелюдях, композитори втілювали миттєві й глибокі враження душі.

Релігійно-містичне світобачення композиторів виявилось у тому, що дещо невловиме і невимовне звучить у їх музиці, яке не підлягає вербальному аналізу, а лише залишається у підсвідомості людини, як враження від мистецького акту. Їх музичні твори – прояви тонкого світу художніх мислєобразів. Музика М. Чюрльоніса та О. Скребіна створена не лише розумом, а,

насамперед, творчою інтуїцією, яка була основою їх «чуттєзнання», тобто сердечної мудрості.

Музична творчість М. Чюрльоніса та О. Скрибіна є величезним вкладом у світове музичне мистецтво початку ХХ ст.

3.2. Феномен «музичного» живопису М. Чюрльоніса

Період формування Чюрльоніса-художника ми відносимо до навчання у Варшавській Школі вишуканих мистецтв ім. Я. Каузіка (1902–1905) та у Варшавському художньому училищі (1905), де він отримав професійну художню освіту і протягом шести років присвятив особливу увагу живопису (1904–1909).

Живопис М. Чюрльоніса включає понад 200 картин, деякі з яких не збереглися, а також графічні твори, ескізи, замальовки. Пропонуємо у живописній творчості митця виокремити три періоди відповідно хронологічного упорядкування.

До раннього періоду живописної творчості (1903–1905) М. Чюрльоніса належать такі картини: «Музика лісу» (1903), «Спокій» (1903–1904), «Ескіз до вітражу» (1904–1905), «Симфонія похорон» (1903), цикл «Доба» (1904–1905), цикл «Фантазія» (1904–1905), «Звістка» (1904–1905), триптих «Рекс» (1904–1905) та ін.

До середнього періоду (1906–1907) належать твори: цикл «Створення світу» (1905–1906), цикл «Зима» (1906–1907), цикл «Зодіак» (1906–1907), «Соната весни» (1907), «Соната сонця» (1907), цикл «Гімн» (1906), цикл «Іскри» (1906), «Гора» (1906), цикл «Туга» (1906–1907), «Дружба» (1906), «Арфісти» (1906), «Весна» (1907), «Минуле» (1907), триптих «Літо» (1907), триптих «Райгардас» (1907), триптих «Казка» (1907), триптих «Мандрівка королевича» (1907), «Ліс» (1907) та ін.

До зрілого періоду (1908–1909) належать сонати: «Соната зірок» (1908), «Соната вужа» (1908), «Соната моря» (1908), «Соната літа» (1908), диптих «Прелюд і фуга» (1908), «Фуга» (1908), триптих «Фантазія» (1908),

«Прелюд Ангела» (1909), «Казка про королів» (1909), «Казка про замок» (1909), «Соната пірамід» (1909), «Прелюд витязя» (1909), «Жертовник» (1909), «Жертва» (1909), «Прославляння сонця» (1909), «Рекс» (1909).

Живопис М. Чюрльоніса, на наш погляд, є однією з граней його синтетичної, музично-живописної творчості. Так, не лише картини з музичними назвами (сонати, прелюдії, фуги та інші) відносяться до музичного живопису, а й інші живописні роботи М. Чюрльоніса містять приховану музичність, яка виявляється у відповідних категоріях музичного формотворення та утворює єдину музично-живописну систему образів, притаманну мисленню художника і композитора.

Головною складовою живописної творчості М. Чюрльоніса є символіка, яка пов'язана з його космічним світобаченням, зреалізованим через синтез явного і прихованого [161]. Так, у художніх творах М. Чюрльоніса органічно поєднуються візуальні образи і внутрішні підтексти, які пов'язані з відповідними асоціаціями та тематично-смысловими ідеями художника. Наприклад, в образах дерев чи хмар у М. Чюрльоніса проявляються лики Мудреців, а стовбури високих сосон асоціюються зі струнами арфи.

Відповідно до уявлень філософа П. Флоренського «світ видимий і світ невидимий – стискаються» [181, 419]. Так, П. Флоренський вважав, що межа між двома світами розділяє їх, але в той же час і об'єднує. Як і в інших питаннях метафізики, вихідною точкою є життя нашої власної душі, що дає опорну точку для судження про межу зіткнення двох світів, тому що «і в нас самих життя у видимому чергується з життям у невидимому і саме тому бувають періоди <...> коли обидва світи стискаються, і нами споглядається це саме зіткнення» [181, 419]. Саме так у творчості митця відбувалося зіткнення двох світів: видимого та невидимого. Таким чином, М. Чюрльоніс є художником, який проник у Вищі сфери буття і зміг відобразити їх космічну красу.

На живописну творчість М. Чюрльоніса вплинули видатні відкриття в галузі природничо-наукової думки кінця XIX – початку XX ст., яка обумовила якісне оновлення філософського усвідомлення природи буття і законів ко-

смічного розвитку (О. Блаватська, В. Вернадський, О. та М. Реріхи, М. Умов, К. Цюлковський, П. Флоренський) [29; 30; 122–126; 127–130; 134; 161; 177–181].

У цьому контексті на формування живописного мислення М. Чюрльоніса справили вплив спрямованість пізнання в розширенні уявлень про цілісність космічної еволюції Всесвіту і значення в цих процесах.

Новаторство живописної творчості М. Чюрльоніса полягало в тому, що вперше у світовому мистецтві композитор створив «музику» в живописі, зокрема, в сонатах, триптихах, диптихах, прелюдах і фугах та в інших живописних творах.

Дослідниця живопису творів М. Чюрльоніса Н. Сухорукова вважає, що в його картинах «звичайний принцип композиції був витиснений принципами композиції музичної форми» [154]. Таким чином, принцип композиції музичної форми був основою живописної творчості М. Чюрльоніса та переважав над живописними принципами. Різні прийоми музичного розвитку М. Чюрльоніс вдало застосовував у живописі. Ці два види мистецтва ніби органічно і непомітно перетікали одне в одне та створювали ефект нерозривності.

Проводячи паралель між живописним стилем М. Чюрльоніса та М. Реріха, зазначимо, що їх об'єднує стиль модерн. Так, М. Реріх, досліджуючи творчість М. Чюрльоніса, відзначає: «Зразу Чюрльоніс дав свій стиль, свою концепцію тонів і гармонійне співвідношення. Це було його мистецтво. Була його сфера. Інакше він не міг і мислити і творити. Він був не новатор, але новий» [130, 71]. Дійсно, стиль М. Чюрльоніса був самобутнім і новим, що знайшло відображення в його індивідуальному художньому світобаченні. М. Чюрльоніс писав картини у стилі модерн, що надало можливість висловлюватися зашифрованою символічною мовою і говорити про невимовне у закодованих образах-символах, які виявляються своєрідними мистецько-філософськими діаграмами, зокрема, у графіці.

У цьому контексті зазначимо, що у творчості видатного українського художника Т. Шевченка, також як і у мистецькому доробку М. Чюрльоніса та М. Реріха, є чимало символічних живописних картин, зокрема, «Катерина» тощо. Яскраві символи-образи на картинах Т. Шевченка відображають характерні риси загальної української символіки [134].

Спільною рисою М. Чюрльоніса і М. Реріха є те, що їх живописне, символічне мистецтво є метамистецтвом, а художні образи – метаобразами. (У науковий обіг поняття метамистецтво було введено академіком Л. Шапошиковою.)

У контексті принципу феноменологічної подібності художньо-символічної творчості М. Реріха і М. Чюрльоніса можливо розглядати «музичність» їх картин, яка виявляється у семантичній множинності змісту творів, в оригінальній композиції, у розмаїтті та «співучості» кольорів, у гармонії тонів, у незвичайному витонченому колориті, в образній виразності, у гнучкості і м'якості ліній, у пластичності форм, у русі кольорових і лінійних ритмів, у синтетичному мисленні творців, у красі метаобразів, у циклічності деяких творів.

Окрім того, спільною рисою творчості М. Чюрльоніса і М. Реріха було тяжіння до театру як прояву синтетичного виду мистецтва, що знайшло відображення, зокрема, в театральній-декораційній діяльності М. Реріха, який створив декорації до таких опер: «Князь Ігор» О. Бородіна; «Снігуронька», «Казка про царя Салтана», «Садко» М. Римського-Корсакова; «Тристан і Ізольда» Р. Вагнера; «Самсон і Далила» К. Сен-Санса та до багатьох інших, а також до театральних постановок: «Девасарі абунту» – індуська постановка, казка М. Реріха, «Пер Гюнт» – драматична поема Г. Ібсена, «Весна священна» – балет І. Стравинського (лібрето М. Реріха), «Валькірія» – музична драма Р. Вагнера та ін.

Любов М. Чюрльоніса до театру виявилась у створеній ним завісі для театру «Рута» та в ескізах декорацій до незакінченої опери «Юрате – королева Балтики».

У М. Чюрльоніса є невеликі й середні за розміром картини, а також помітне прагнення до великих, монументальних форматів, що відобразилось не лише у завісі для театру «Рута», а й у досить масштабній картині «Рекс» (1909).

У картинах М. Чюрльоніса відтворюють різні історичні події різних епох. Його музичні картини «несли звістку про багатство та багатомірність світостворення, про взаємодію малого й Великого часу, про виникнення й загибель світів, про преображення щільної матерії, про вплив на земні справи Світла Вищого» [202, 199]. Потрібно відзначити, що провідною ідеєю Чюрльоніса-художника було прагнення до нової, музично-живописної краси, відображеної у нових, символічно-філософських формах завдяки новим засобам виразності. Нова краса на картинах М. Чюрльоніса виявилась наслідком його душевної чистоти і неординарних духовних накопичень.

На думку Л. Шапошникової, «Являючи собою синтез святого і художника, Чюрльоніс ніс у собі одночасно духотворчість і рукотворчість, прокладаючи таким чином перші етапи шляху до Нової Краси. Іншими словами, він здійснив справжню революцію у процесі створення Краси, збільшивши у ньому значною мірою енергетику Інобуття» [202, 190].

Завдяки використанню символіки М. Чюрльоніс створив на своїх картинах незвичайний світ нової краси [169]. На думку Ф. Розінера, художник у живописній творчості «користується достатньо обмеженим набором семантичних знаків» [136, 342].

Відзначимо, що на живописну творчість М. Чюрльоніса справили вплив мистецько-філософські та музичні символи. У картинах М. Чюрльоніса переважно використовуються такі образи-символи: мистецько-філософські – Рекс, Ангели, свіча, вогонь, рука, сонце, світло, хмари, море, вітер, ліс, гори, планети, піраміди, сходи, птахи, дерева, квіти, вежі, замки, човни та музичні – арфа, дзвін. За спостереженнями Ф. Розінера: «Всього у візуальному словникові 110 образів» [136, 342]. Двоїстість символів та асоціацій є характерною рисою символізму, що відображає діалектику всіх речей і явищ.

Розглянемо деякі найбільш характерні приклади символів М. Чюрльоніса. Подаємо інтерпретацію автора дисертаційного дослідження.

Рука на першій картині з циклу «Створення світу» або в другій частині «Сонати моря» є символом Ведучої руки Творця і означає спасіння людини завдяки Вищій Силі. Запалена свічка, до якої злітаються Ангели на картині «Істина», є символом духовного Світла. Символ висоти, зображений, зокрема, в образах вежі, замку, гори, драбини, сходів, на картинах «Прелюд Ангела», «Жертва», «Казка про замок», «Рай» та інших означає духовне сходження духу людини до духовної вершини пізнання і до Творця. Ці подібні мистецько-філософські образи символізують також політ духу над безоднею і духовну свободу. Таким чином, М. Чюрльоніс бачив земний світ неначе з великої висоти пташиного польоту, про що свідчать композиції його картин. Птаха в «Анданте» «Сонати моря» або в «Алегро» «Сонати сонця» є символом Вісника, душі людини або Святого Духу. Сонце у «Сонаті сонця» є символом життя і космічної енергії. Космічне світло у циклі «Створення світу» є джерелом Вічності. Вуж у «Сонаті вужа» є символом мудрості, захисту та духовних знань. Образ магічного трикутника, зображений в «Алегро» «Сонати літа» та в «Рексі» символізує Святу трійцю, зокрема, єдність Отця, Сина і Святого Духа, а також відповідає устремлінню Духу людини до найвищого принципу – Вищого «Я».

Код-символ Рекса – Короля на картині «Рекс» та в триптиху «Рекс» є одним із найважливіших філософських образів. Він є Творцем Всесвіту. Остання картина М. Чюрльоніса «Рекс» є квінтесенцією його філософських поглядів. Сюжет картини акумулює в собі всю структуру світобудови. Так, код-символ у творчості М. Чюрльоніса є посередником між двома світами: земним і небесним. Символ виконує зв'язуючу роль між космічним (сакральним) світом і земним (секулярним). Семантична множинність кодів-символів М. Чюрльоніса асоціюється з множинністю візуальних образів казок, міфів і легенд.

На думку А. Луньової, символ є знаком, який підпорядковується багатомірному, філософському та міфологічному синтезуванню. Систему символів М. Чюрльоніса дослідниця визначає як синтез, котрий спроможний висловити багатоаспектність єдності філософської концепції митця [86].

У живописній творчості М. Чюрльоніса також зустрічаються музичні символи, серед яких арфа і дзвін. Символ дзвону на картині «Весна» або у «Фіналі» «Сонати сонця» означає очищення простору завдяки звукам і звістку про щось важливе. Музичний образ арфи символізує звучання музики простору, а її струни символізують енергетичні вібрації простору.

Існування численних трактувань та інтерпретацій картин художника пов'язано з багатозначністю символів [169]. Сам М. Чюрльоніс вважав, що кожна людину відрізняє індивідуальне сприйняття та бачення його картин. Саме тому стосовно трактувань його картин М. Чюрльоніс писав у листах: «Чому люди не дивляться. Чому не напружують свій дух – адже кожний по-різному підходить, інакше сприймає твір мистецтва» [цит. за: 77, 233].

На думку М. Еткінда, складна творчість М. Чюрльоніса «не піддається однозначному <...> тлумаченню і поясненню» [218, 7]. Дослідник вважав, що в живописній творчості М. Чюрльоніса образи «як умовні знаки, натяки, хисткі символи голосів підсвідомого» [218, 16]. Саме тому М. Чюрльоніс не обмежував творчої свободи сприйняття та уяви глядачів.

Чюрльонісу-художнику притаманний принцип циклічного розвитку музичної форми. Багато його живописних і музичних творів об'єднані в цикли зі спільними назвами, зокрема, з однаковими назвами деяких частин. Важливого значення у живописній творчості М. Чюрльоніса набувають численні циклічні твори, серед яких є цикли картин: «Створення світу», «Зима», «Симфонія похорон», «Зодіак», «Місто», триптихи: «Райгардас», «Мій шлях», «Рекс»; диптих «Прелюдія і fuga» та ін. У живописі циклічні форми відображаються у багатьох просторових і часових сферах, зокрема, в поєднанні часу і простору в єдине цілісне явище. Циклічність в картинах М. Чюрльоніса є відображенням протяжності живописного твору, але «чим

контрапунктичніші побудови окремо взятих частин циклу і чим різноманітніші методи контрапунктування, тим складніше діалектика просторово-часових співвідношень циклу в цілому» [176, 93]. В. Федотов зазначає, що «всі просторово-тимчасові відносини в пластичному мистецтві Чюрльоніса базуються на музичних методах побудови, які утворюють параметри концептуального простору-часу. Концептуальні моделі, у свою чергу, – результат своєрідного просторово-часового мислення Чюрльоніса» [176, 93].

Варто наголосити, що розгляд мистецько-філософського аналізу живописної спадщини М. Чюрльоніса у даному дослідженні здійснено в авторській інтерпретації, зокрема, у розрізі розшифровки символів та образно-художньої мови митця. Проаналізуємо деякі картини М. Чюрльоніса, зокрема, їх мистецько-філософський і музичний аспекти.

Розглядаючи відомі цикли картин М. Чюрльоніса та виявляючи їх характерні особливості, зазначимо, що цикл «Створення світу» (1905–1906) складається з 13 картин, в яких процес розвитку живої матерії еволюціонує від хаосу і темряви зародження – до гармонії і розквіту нового світу. Органічне поєднання кольорів, які поступово змінюються у циклі від більш холодних, темних (синіх і фіолетових) до теплих, світлих (жовтих, помаранчевих), підкреслює різні етапи створення світу і відрізняється витонченістю та ніжністю. На думку Ф. Розінера, «Колористичні прийоми, світло, інтенсивність світла підпорядковуються передусім не цілям відтворення реальних предметів фігуративного світу, а цілям преображення їх в знаки, в символи» [136, 351]. Так, кольори М. Чюрльоніса «звучать» і відтворюють ніжну, лірично-філософську музику, зокрема, в 11-й картині, із зображенням арфи як прояву Вічності та безмежності космічного простору. У циклі світу прекрасного відображена філософська ідея зародження життя та творчої думки. За задумом М. Чюрльоніса, це мав бути фантастичний цикл із 100 картин. Тематична платформа циклу, як зазначав М. Чюрльоніс, «Це – створення світу, тільки не нашого, за Біблією, а якогось іншого – фантастичного» [цит. за: 202, 184]. Проте, цей задум так і не було реалізовано.

На 1-й картині циклу зображена рука Творця Всесвіту, а рукою М. Чюрльоніса написано польською мовою філософську формулу – «Stan sie!» (у перекладі українською мовою – «Хай буде»), що означає утвердження Творцем нового, легендарного світу.

На наступних картинах зображений дивний світ квітів і рослин, які є втіленням прекрасних думок художника про чарівну красу «потаємних» світів. Квіти М. Чюрльоніса неземні, казкові та фантастичні і перегукуються вони зі всесвітньо відомим символом – деревом вічного життя. Білі квіти художника, схожі на лотоси, символізують розкриття творчого потенціалу і чистоту душі. Вони відображають незабутню мозаїку космічної краси і нагадують казкові сни та видіння замріяної людини, яка живе для втілення цієї краси і є її проявом. Світ квітів М. Чюрльоніса ще не створений. Він лише зароджується і прагне виразити себе в повній безмежній красі й розквітнути. Цей світ не схожий на світ Землі, а нагадує зародження життя на іншій, невідомій людям, планеті. Спіралеподібний рух догори квітів і дерев, які ростуть, символізує, на думку автора дослідження, спіральне сходження духу людини та її внутрішнє зростання і прагнення до своєї творчої кульмінації.

Прозорість та ефірність картин дає відчуття глибини простору і тонкого світу художніх мислеобразів. Картини циклу відрізняються динамікою, завдяки ритмічному рухові ліній та мазків. Прозорі нашарування темпері у М. Чюрльоніса іноді органічно чергуються з пастозними мазками. Спочатку художник використовував фарби рідкі, які, завдяки прозорості, ефектно відображали космічний ефір. У наступних композиціях циклу, де зображені квіти, художник використовував більш густу темперу і чергував її із сухими, більш динамічними та потужними мазками.

Гра світла і тіні, контрасти теплих і холодних кольорів вражають своїм багатством та вишуканістю. «Створення світу» М. Чюрльоніса було «створенням істинного художника-теурга, який приніс на страждальну землю дар Нової Краси Інобуття» [202, 197].

Про цей ірраціональний світ Інобуття неодноразово писав учений, філософ і теолог П. Флоренський. Він відзначає, що «співвідношення між началами світу фізичного відповідає співвідношенню начал буття метафізичного; обидва аналогічних співвідношення так само, як форма і відображення її або як дві відливки однієї печатки, повторюють одна одну» [181, 416]. За переконанням П. Флоренського сон є перехідним станом людини у світ невидимого, де існує інше життя, окрім того, яке ми звикли вважати єдиним життям. Сновидіння є теологічним або символічним. Воно насичене смыслом іншого світу та заключене у тонку оболонку і тому цілком є явищем іншого світу. Думки П. Флоренського органічно збігаються з філософськими поглядами М. Чюрльоніса, у творчості якого помітне це зіткнення двох світів: видимого та невидимого.

Цикл картин «Зима» (1906–1907) складається з 8 картин. Цей цикл відрізняється витонченістю художніх образів, в якому в цілісному поєднанні репрезентована єдність земної і надземної краси. У циклі «Зима» відображено контрастні двоїсті художні образи: холод зими і тепло запалених свічок. Образ зими, на думку Ф. Розінера, «створюється насамперед холодними, білими і синьо-сірими, часто на тлі непрописаного паперу тонами, набором деревовидних форм, які одночасно виглядають як підсвічники-шандали із запаленими на них свічками, зірками» [136, 158]. Узагальнений образ зими, відображений у циклі, пов'язаний з нерухомим, застиглим станом природи.

На картині «Зима. II.» зображені засніжені дерева з протиставленням ліхтариків у вигляді величезних підсвічників із запаленими свічками, що символізує двоїстість контрастних відчуттів тепла і холоду як ознаки діалектичного мислення художника. Срібно-білі іскри як енергетичні символи насичують простір картини новою енергією та силою. Ці іскри-символи надзвичайно ритмічні та динамічні й асоціюються з музичними штрихами *стакато* та *нон легато*. Вони пульсують у просторі та створюють надзвичайно потужну, енергійну «музику», яка в той же час сповнена контрастного легато, яке

виражене в ніжному фоні картини й створює ліричну мелодію у поєднанні з прозорим акомпанементом.

Картини цього циклу виконані в простій авторській манері. На імпрі-матуру (підмальовок) нанесені тонкі лесування холодних тонів. Сухі мазки підкреслюють ефір світла акцентами, як в музиці штрихи стакато.

На картині «Зима. IV» зображені фантастичні форми, схожі на крижані утворення. Ці казкові образи нагадують морські корали, що ростуть і тягнуться вгору. Зверху над крижаними утвореннями світять промені, даруючи їм енергію світла і тепла. Спіральні вихори підкреслюють динаміку картини. Пастозні мазки чергуються з розмиваннями та лесуваннями.

Циклу «Зима» притаманна дивовижна, космічна краса. Л. Шапошникова пише, що у цьому циклі «Краса земних форм органічно злилася з Красою Інобуття, і став світитися й іскритися ефір Тонких Світів, що долає земний вимір» [202, 198]. Таким чином, ефірність і розрідженість матерії, відображена завдяки ніжно-прозорому колориту на картинах М. Чюрльоніса, художником використана свідомо як засіб для відображення суті і структури тонких світів.

Цикл картин М. Чюрльоніса «Зодіак» (1906–1907) з 12-ти картин відрізняється символікою та зв'язком людини з Космосом. Філософські погляди М. Чюрльоніса яскраво виражені у картині «Сонце вступає у знак Водоля», на якій зображений спіралеподібний рух води, що ллється й утворює ріку життя, якій немає кінця. Вона тече у Вічність, зникаючи в безмежності простору. Саме за лінією горизонту існує вічне життя духу і океан безмежності.

У композиції «Сонце вступає у знак Близнюків» символічно зображений закон діалектики. Два близнюки линуть один до одного і разом утворюють нерозривне ціле, один живий організм. Їх душі поєднує зоряний міст та сонячне сяйво – символи духовного зв'язку. У взаєминах людини зі Всесвітом закон єдності діє у всіх речах та явищах і виявляється в різноманітних художніх формах.

Простежимо спільні риси між музичною і живописною мовами М. Чюрльоніса. Живописна мова митця тотожна його музичній мові [161]. Спільними рисами музики й живопису є: багатоплановість (поліфонічність), циклічність творів, варіаційність, розмаїття ритму, багатство колориту та єдність часу і простору.

У цьому контексті потрібно відзначити, що існують певні співвідношення між музичними гармоніями і живописним колоритом. Проводячи паралель між музикою і живописом, зазначимо, що живописне коло містить в собі 12 кольорів (за І. Іттенем) [68], а музичне кварто-квінтове коло – 24 тональності. У живописному колі органічно поєднуються теплі та холодні кольори, а в музичному кварто-квінтовому колі кожна музична тональність відповідає певній кольоровій гамі. Музичне кварто-квінтове коло є системою розміщення тональностей за ступенем спорідненості у вигляді схеми, в якій мажорні та мінорні дієзні тональності розташовані за чистими квінтами вгору, а бемольні – за чистими квінтами вниз. Такі композитори як І. Бах, Ф. Шопен, Д. Шостакович та інші в усіх 24-х тональностях написали такі музичні твори як цикли з 24-х прелюдій. І. Бах показав рівноправність всіх тональностей, написавши «Добре темперований клавір» у двох томах, в якому прелюдії і фуґи написані в усіх 24-х тональностях.

Музичне мистецтво виявляється через категорію часу і музичного простору. «Реальний простір в музиці виступає як акустичне середовище, в якому звучить твір» [176, 85]. На думку В. Федотова, окрім простору-середовища є «більш складний прояв категорії простору в музиці – простір музичного образу, простір мислений» [176, 85]. Дослідник відзначає, що цей простір відрізняється якістю зворотності, коли, наприклад, виконується реприза або повторюється будь-яка тема, яка звучала раніше.

Поліфонічність є спільним музичним і музично-живописним принципом у творчості М. Чюрльоніса. Поліфонічну побудову живописних творів В. Федотов визначає як «помноження просторів» [176, 86]. У живописі поліфонічність виявляється, зокрема, у відображенні поліфонічності природи, а са-

ме в розміщенні різних планів пейзажу згідно композиційним поліфонічним принципам. М. Чюрльоніс був переконаний у паралелізмі двох мистецтв: музики і живопису і в тотожності їх засобів виразності.

Аналізуючі спільні риси живопису та музики М. Чюрльоніса, В. Федотов відзначає: «Просторово-часові категорії <...> є спільними для обох видів, виконуючими у них однаково важливу формотворчу функцію [176, 87]. Так, наприклад, в картині М. Чюрльоніса «Рекс» глядач може одночасно знаходитись в кількох різних просторах. У картині «Жертовник» глядач перебуває не лише у різних часових категоріях, а навіть у різних цивілізаційних вимірах. Таким чином, розширюється не лише простір, а і час, який стає умовним і розширюється до категорій безмежності та вічності.

Ритм відіграє величезну роль як у музиці, так і в живописі М. Чюрльоніса, зокрема, в його композиційному мисленні і, відповідно, є тотожним поняттям у двох видах мистецтв та має основну формотворчу функцію.

Поліфонічна побудова творів М. Чюрльоніса, насамперед, пов'язана з ритмічною структурою. Ритм у живописі надає відповідного характеру зовнішньому і внутрішньому динамічному розвитку творів. Категорія ритму аналогічна до категорії кольору. Впливаючи на певні кольорові маси у зображенні, ритм безпосередньо впливає на гармонію тонів, на співвідношення кольорів та на відрізок часу, відображений у картині, в якому розгортаються сюжетні події на картині. М. Чюрльоніс, на думку В. Федотова, був «блискучим майстром ритмічної організації живописного матеріалу, внутрішньої динаміки і поліритмії» [176, 95].

Двоєдність всіх явищ виявилася у живописі М. Чюрльоніса. Явище поліритмії було не лише в музиці М. Чюрльоніса, а також в його картинах. У деяких картинах, подібно до багатопланової структури музичних творів, є множинність просторів. Так, багат шаровість живописного простору подібна до багатоплановості простору музичної тканини [161].

У картинах М. Чюрльоніс застосовує музичний принцип варіаційності, що знайшло відображення у повторенні одних і тих самих живописних мо-

тивів і їх музично-живописному варіаційному розвитку. На думку Н. Сухо-рукової, М. Чюрльоніс «любить повторювати мотиви дерев, хмар, птахів, гнучкі контури узагальнених мас, – повторювати варіантно, проводячи їх по світу цільного художнього образу» [154]. Дослідниця вважає, що ці варіаційні повтори перебувають одночасно у декількох світах і просторах і знаходяться в одному умовному просторі картини. На її думку, така різнопросторовість «служить виразом різночасності: минуле, теперішнє, майбутнє співіснують поруч» [154].

Аналізуючи та споглядаючи художні образи картин М. Чюрльоніса, візуалізуються музичні асоціації. Так само, при слуховому сприйнятті музичних творів композитора в уяві виникають різнокольорові художні образи його картин. Це дозволяє зробити висновок про те, що творчість М. Чюрльоніса утворює певну образно-семантичну систему кодів відповідно до принципів теорії кодування інформації (К. Шеннон) [212], а саме, це коди, які утворюють систему музичного живопису і систему живописної музики. Наведена органічна інтеграція музики та живопису М. Чюрльоніса є важливою ознакою природного синтезу мистецтв. Художник М. Чюрльоніс у живописі мислив циклічно, спираючись на принцип музичної форми. Циклічність у живописі М. Чюрльоніса ототожнюється з циклічністю його музичних творів. Так, картини М. Чюрльоніса мають музичні назви: сонати, прелюдії, фуги, прелюди, диптихи, триптихи. Побудова циклів відповідає музичним циклічним формам. Проте це лише передумови для більш глибокого поєднання обох видів мистецтв, в яких здійснювався перехід з третього виміру часу в четвертий. Таким чином, М. Чюрльоніс переносив музичні форми і принципи музичної композиції на свої живописні полотна і втілював їх згідно із законами живопису.

Музично-живописні «Сонати» М. Чюрльоніса композиційно вибудовані за принципом музичної класичної форми, перша частина якої містить три основні розділи: експозицію, розробку і репризу [161]. У живописі М. Чюрльоніса, аналогічно музиці, соната є циклічним твором, в якому може

бути одна, три або чотири частини. М. Чюрльонісом у музично-живописних сонатах, серед яких: «Соната сонця» (№ I), «Соната весни» (№ II), «Соната вужа» (№ III), «Соната літа» (№ IV) «Соната моря» (№ V), «Соната зірок» (№ VI), «Соната пірамід» (№ VII) покладено принцип циклічності.

Розглянемо музично-живописні сонати М. Чюрльоніса як зразок прояву принципу феноменологічної подібності в музично-живописній творчості.

Живописна «Соната сонця» № I (1907) складається з чотирьох частин: «Алегро», «Анданте», «Скерцо» і «Фіналу» за аналогією з сонатно-симфонічним циклом.

Основними пластичними мотивами першої частини «Алегро», за аналогією з експозицією музичної сонатної форми, є контрастні образи: ворота, таємничі силуети, численні більші і менші сонця, морські хвилі, замок, дерева, птахи. Всі ці образи підпорядковані перспективі, зорієнтованій на вертикальних проєкціях, що підкреслює динамічний розвиток картини, спрямованої до єдиного образу сонця і світла, яке збільшується за силою, яскравістю випромінювання та грандіозністю небесного світила у репризі. На думку М. Еткінда, в «Алегро» М. Чюрльоніс використовує «поетичну метафору: соняшник-сонце» [218, 89]. Образ сонця символізує любов до життя на Землі. Відображення більшого в двох менших сонцях відповідає музичному композиційному принципів імітації. Головною космологічною ідеєю сонати є життєвий цикл сонця, що уособлює собою життя земне і життя вічне як прояв бінарних опозицій. Так, М. Чюрльоніс відобразив у «Сонаті сонця» космічний цикл.

«Анданте» побудоване, подібно до циклічної форми сонатно-симфонічного циклу, за принципом контрасту відносно першої картини. Друга частина відрізняється від «Алегро» контрастним колоритом охристових тонів, в якому переважає прозорий, жовто-блакитний колорит. Образна сфера в «Анданте» підпорядкована перспективі низхідного руху променів. Спокійний і епічний характер картини відповідає неспішному музичному темпові «Анданте».

За композиційною структурою третя частина «Скерцо» повністю відповідає композиційним законам музичного розвитку. Сюжетна тканина полотна картини поєднує стрімкий рух метеликів, скерцозний ритм із співучою мелодією, яка варіантно повторюється і неначе розчиняється у просторі на інших планах картини. Мелодичний малюнок лине вгору та у процесі розвитку переходить у ритмічний танок квітів. Мелодія летить до неба і лине до вечірнього сонця, диск якого вже розчинився і від нього залишилась лише жовта смуга та видніється місяць. У «Скерцо» художником показано прийом художнього явища і його відображення.

У «Фіналі», серед нічної темряви, чарівної тиші і неземного спокою зображено дзвін, який замовк, і символічну павутину, за якою видніються королі – образи литовського фольклору, які сидять, нагнувши голови і сплять мертвим сном. На нижній частині дзвону показані основні мотиви попередніх трьох частин, які символізують ранок, день і вечір, а, відповідно, «Соната сонця» закінчується ніччю.

Дзвін, який висить і не рухається, асоціюється з сонцем, яке згасло і перестало бути сонцем для Землі. За павутиною, на нічному холодному темному небі мерехтять зірки – інші сонця. Павутина створює основний оригінальний ритмічний візерунок, який вибудовано за принципом кола. Подібний ритмічний малюнок часто зустрічається у фіналах музичних сонат, в яких основна тема повторюється багато разів. Прозора павутина асоціюється з вуаллю, яка закрила світ на деякий час до наступного періоду оновлення, відродження і розквіту нового світу.

«Соната весни» № II (1907) має форму сонатно-симфонічного циклу, яка складається з чотирьох частин: алегро, анданте, скерцо та фіналу.

Ці частини концептуально взаємопов'язані між собою та створюють єдине цілісне явище. Художній образ весни відображається завдяки ніжно-витонченим тонам та вишуканим лініям. Настрій всіх чотирьох картин сповнений світлої лірики та тендітної граціозності.

«Музика» картини «Алегро» відповідає швидкому музичному темпові алегро. Проте, незважаючи на швидкий темп, М. Чюрльоніс показав в «Алегро» три контрастних плани. Так, після експозиції, на якій у спокійному стані природи зображені дерева та озера, схожі на очі, стрімкий музичний рух картини підкреслюється вітром, який колише вишукані дерева в розробці теми. Ритмічно колишуться маленькі дерева, неначе музичні трелі та морденти, прикрашаючи стрімку й динамічну мелодію. Все ніби пливе й розчиняється на прозорому тлі картини, створюючи безперервний рух. Свіжість і бадьорість весняного вітру символізує прагнення до весняної відновленої енергії і нової сили. У репризі знову дерева та озера знаходяться в спокійно-ліричному стані.

Другій частині «Анданте» притаманний не швидкий темп анданте. Унизу, на передньому плані, зображені на пагорбах земні вітряки, схожі на хрести, а зверху, на небі, на великій хмарі знаходиться великий небесний вітряк, схожий на таємничий замок чи ж на храм з величезним неосяжним хрестом. Кінцівки хреста символізують чотири сторони світу, а хрест символізує надію і вічне життя. Промені величезного хреста розширюються і непомітно зникають у безмежності простору, занурюючись у прозорі, ефірно-блакитні сфери. Поєднання двох світів: земного і небесного присутнє у цій картині.

Потрібно відзначити, що існують різні варіанти трактування третьої частини «Сонати весни. Скерцо». Так, одні дослідники, у тому числі автор цього дослідження, відносять «Скерцо» із зображенням птахів, подібних до Ангелів, до «Сонати весни», а інші дослідники це «Скерцо» відносять до «Сонати літа», а до «Сонати весни» відносять «Скерцо» із зображенням риб, сітки і поплавців. Невідомо, куди відносив сам М. Чюрльоніс дану третю частину «Скерцо». Тому розглянемо один із двох варіантів.

«Скерцо» написане у більш жвавому темпі. «Музика» цієї картини дуже світла, стрімка та хвилююча і дарує радість весняної енергії та бадьорість. У прозорому небесному просторі літають птахи, схожі на Ангелів, що кружляють навколо витонченого, тендітного дерева, яке символізує древо вічного

життя й оновлення, розташоване на небі. На передньому плані картини безліч Ангелів, що знаходяться поруч із дверима, які відкриті, що означає вхід до Інобуття. Через ці символічні двері спускається вихором з неба на землю весняна енергія та оновлена сила, яка розповсюджується по всьому просторові планети Земля. У скерцо «Сонати весни» «ми спостерігаємо на полотні чудо Преображення світу, коли він, за висловленням Павла Флоренського, стає струмистим і за цією струмистою завісою відкривається реальність проникаючих у щільний світ видимих хвиль Інобуття» [202, 199].

Наскрізний розвиток «Сонати весни» поступово підходить до кульмінаційного завершення, що ми спостерігаємо у «Фіналі», який є результатом музично-живописного розвитку. У «Фіналі» зображені дві гостроверхі вежі, що тягнуться вгору. Символ гостроверхої вежі означає прагнення людини до вершини пізнання. На картині зображено край планети, на якому розташовані ці дві вежі та безмежність космічного простору. На верхів'ях веж звиваються вгору шлейфи різнокольорових прапорців – символ дружби та єдності. Весняна «музика» картини звучить урочисто й піднесено та сповнена світлої радості й відчуття перемоги Світла. Ця радість і легкість виявлена в ніжних райдужних відтінках теплих тонів та у прозорому колориті.

«Соната вужа» № III (1908 р.), що складається з чотирьох частин: «Алегро», «Анданте», «Скерцо» і «Фіналу» також відповідає формі сонатно-симфонічного циклу.

Символ вужа у литовській міфології означає Вищу мудрість. У М. Чюрльоніса гігантський вуж «поступово перетворюється у світіння над високими горами» [202, 200]. Сюжет «Сонати» заснований на символічному образі трьох світів, які розташовані на стовпах. На думку В. Чудовського, це прояв «особливого <...> сприйняття простору і самий яскравий приклад «множинності» горизонтів» [197, 35]. Дослідник вважає, що зображені три світи дуже ірраціональні. Таким чином, М. Чюрльоніс об'єднує три різних сфери в єдиний простір-час. Наскрізний розвиток сонати триває подібно до музичного розвитку. В «Алегро» закладені різні музичні теми, які продов-

жують свій розвиток в інших трьох частинах. Зміни темпів і ритмів відповідають музичним законам сонати. У першій частині вуж звивається над дивовижними будівлями, в яких візерунчасті стіни, об'єднуючи своїм щільним іством три світи, ніби Вища Мудрість об'єднує все суще. Вуж охороняє храм сонця, який символізує життя. В «Алегро» зображено три яруси одиноких дерев, які перегукуються з трьома світами на стовпах. Ця тріадність створює композиційний прийом, основою якого є перспектива із застосуванням вертикальних проєкцій. «Однією із головних особливостей композиції у Чюрльоніса являється переважання вертикальної лінії. Він – поет вертикалі» [197, 30]. В. Чудовський відзначає, що М. Чюрльоніс, наприклад, в етюдах, де зображені дерева у лісі «реалістично сприймав лише загальне вертикальне устремління стовбурів» [197, 30].

В «Анданте» зображений нічний, зоряний пейзаж. Дві гігантські контрастні скелі відображають закон діалектики. На краю однієї скелі стоїть маленька беззахисна дитина і дивиться на зоряне сяйво. А на небі у вигляді горизонтальної лінії витягнувся вуж, який дивиться на дитину і на зорі. Між дитиною і другою скелею велика безодня. На другій скелі ростуть дерева і течуть річки. Лише вуж, утворивши своїм тілом міст між скелями, може врятувати дитину і допомогти їй перейти на іншу скелю, де є життя.

У «Скерцо» зображено спокійний нічний пейзаж з місяцем, який світить над тихою бухтою. Образи фортеці, воріт перегукуються з вужем, який непомітно впливає з прозорої води. Тиха «музика» картини нагадує ліричний нічний ноктюрн. Після музично-живописного розвитку під час кульмінації у «Фіналі» вуж вночі змінює свій образ і досягає іншого стану, відображеного у витонченому світінні над горами. Це сяйво на вершинах гір утворює неначе сяючі німби, у яких сфокусовані кулеподібні форми світла. На горах видніються старовинні замки та церкви. На алтарі стоїть корона і зображено сонце як символ життя. На сходах алтаря написані таємничі, зашифровані тексти, схожі на символічні криптограми. У «Фіналі» повторюються мотиви дерев, хмар, гір, які були в «Алегро».

Вуж у символічному уявленні М. Чюрльоніса подібний до символічного образу вужа М. Реріха, зображеного на його картині «Град приречених» (1914). Двох митців об'єднує спільна сюжетика, відображена у символіці та образності. Стародавній град на картині М. Реріха знаходиться на пагорбі серед гірського пейзажу. Вуж оточує це стародавнє місто, утворюючи коло, і символізує захист і мудрість. Неподалік вужа, на передньому плані, зображене озеро, на березі якого видніються камені, які також можуть символізувати прадавню пам'ять і мудрість віків.

«Соната літа» № IV (1908) складається з чотирьох картин: «Алегро», «Анданте», «Скерцо» і «Фіналу», які пов'язані між собою єдиною сюжетною концепцією.

Для всієї «Сонати літа» характерний світлий, сонячний колорит, який відображає літню природу. Незважаючи на зміну темпів і настроїв на картинах, у всіх частинах зберігається відчуття спокійного руху. Так, в «Алегро» музично-живописний рух йде від землі до неба за діагоналлю, у просторі якої видніються морські хвилі, острівки, на яких вежі з жертвенними алтарями і запаленими вогнищами та пропливаючі човни. На передньому плані зображений великий острів, який відображається в репризі як далекий маленький острівець. На жертвовнику, який знаходиться на великому острові, показані символи сонця та магічний трикутник з ініціалами М. Чюрльоніса.

В «Анданте» відображена міфологічна ідея в міфопоетичному образі древа життя, яке значно вище хмар, і поєднує землю і небо. Поблизу древа життя, на пагорбі знаходиться вежа, яка символізує прагнення до небесного світу. За пагорбами видніється спокійне море, яке символізує Вічність буття. Подібний до «Алегро» діагональний рух, підкреслений образами поплавців, є також в «Скерцо», який проходить від важкого і щільного низу до легкого і прозорого верху картини. У «Скерцо» зображені риби, які плывуть по морю, утворюючи спокійний горизонтальний рух, який пересікає діагональ з сіткою і поплавцями. Вода є символом тонкого світу, а риби – символом мудрості і знань.

У «Фіналі» зображена в пишних хмарах фігура Рекса з короною на голові. Піднята рука Рекса символізує попередження людству. Жест руки Рекса і розташування профілю неначе зупиняють діагональ з напливаючих хмар. Таким чином, діагональний рух як оригінальний композиційний прийом присутній на трьох картинах «Сонати літа».

«Соната моря» № V (1908) цілком відповідає музичній формі і складається з трьох частин: алегро, анданте та фіналу.

У першій частині «Алегро» звучить стрімка та енергійна музика моря, характерна для відчуття польоту, живописно змальована різноманітними ритмами більших та менших хвиль. Над морем летить білий птах – символ вісника. Ця біла чайка асоціюється з чистою душею М. Чюрльоніса, яка летить над морем Вічності буття до заповідної мрії – до вічної краси. Контраст маленького білого птаха і безмежного моря символізує, на нашу думку, людину у Вічності буття.

В «Анданте» не швидкий темп створює атмосферу філософського роздуму при спогляданні морського краєвиду. В далечині моря, за лінією горизонту, зображені два морських човни, світло від яких розливається навкруги в темряві ночі по воді. Човен є символом прагнення людини до світлої мети. На передньому плані видніється простягнута рука, на якій знаходиться невеличкий човен. Світло від морських човнів досягає човна на руці, що може символізувати безкінечність духовного Світла і перемогу Світла над темрявою. Художник показав в «Анданте» діалектичне поєднання двох планів: зовнішнього життя моря і підводного життя, що підкреслює багатоплановість композиції і біполярність його художнього мислення.

У «Фіналі» море стає бурхливим і збентеженим. З'являються величезні морські хвилі, різноманітний ритм яких підкреслює динамічну, потужну й енергійну силу морської стихії. Одна найбільша хвиля під час шторму хоче знищити човни. Художник показав контрастні образи: могутню морську стихію і беззахисних людей у маленьких човнах. На найбільшій хвилі М. Чюрльоніс написав свої ініціали як символ Вічності його мистецтва. Ймо-

вірно, художник-пророк передбачав, що трагічна доля несподівано накриє його життя як ця морська хвиля знищила човни і життя людей. Музика «Фіналу» надзвичайно насичена та експресивна і досягає своєї кульмінації. Тема моря у М. Чюрльоніса асоціюється з філософським поняттям океану вічного життя, в якому існують певні космічні ритми. Так, з філософської точки зору, «злиття з космічним ритмом дасть синтез всього суцього у невидимому і видимому» [18, 23]. М. Чюрльоніс завдяки «Сонаті моря» розкрив філософську ідею про те, що «Звучати в ритм із Космосом означає усвідомити всю велич Безмежності» [18, 23]. Ця тема моря відображена також у його музичних і літературних творах.

«Соната зірок» № 6 (VI) (1908 р.) має музичну форму диптиху, що складається з двох частин: «Алегро» і «Анданте» і є «філософською вершиною його художньої думки» [202, 201]. Тема зв'язку людини з Космосом відображена в цій зоряній «Сонаті», яку характеризують стрімкі ритми та гра контрастів. Ріст і сходження духу людини до вершини пізнання відтворені в «Алегро» символічно: витягнутим трикутником зображене сходження духу до центральної фокусної точки, на якій стоїть вогняний Ангел, як символ вічної і єдиної істини. Філософська сутність твору, яка відповідає філософському складу мислення М. Чюрльоніса, утілює світла фігура з крилами, навколо якої, завдяки рухливому ритмові, зображені у Космосі планети, що підкреслює безмежність буття.

Мажорні й мінорні гармонії вдало поєднуються між собою та переходять до мажорного світла, яке освічує все навкруги. До вершини пізнання тягнеться дух М. Чюрльоніса, який прагне свободи і духовного піднесення у своїй творчості. Вершина пізнання відмічена символічним сонцем, яке випромінює потоки світла, тепла і духовної любові.

Л. Шапошникова зазначає, що на першій картині диптиху «зі швидкого і хаотичного руху сяючих зірок, сяючих туманностей обертальних сфер виникає конус енергетичного еволюційного «коридору», увінчаний фігурою крилатого Рех'а – творця. Одночасно з цим повільно і вірно починають руха-

тися «коридором» догори створені ним світи і людина (яка так схожа на самого Творця), для того, щоб досягнувши ніг «Реха», стати нарівні з ним і рухатися вже разом з ним туди, де відкривається новий «коридор», увінчаний новим, більш високого рівня Творцем» [202, 202]. Цей сюжет підкреслює ідею прагнення М. Чюрльоніса до Ієрархії Світла, яку він відобразив у диптихові.

В «Анданте» серед космічного простору зображено продовження горизонтальної лінії, яка почала свій рух ще в «Алегро». Символ горизонтальної лінії, яка не має кінця, означає нескінченність буття. На цій лінії знаходиться Ангел на тлі сяючого трикутника, вершина якого символізує Божественне Світло і духовні знання.

Любов М. Чюрльоніса до сходу і тема Інобуття виявилася, зокрема, в «Сонаті пірамід» №7 (VII) (1908), яку М. Чюрльоніс не встиг закінчити. У даній «Сонаті» є такі символи Єгипту як піраміди, пустеля, сфінкси, пальми, сонячні диски, блискавки. Образ Єгипту зображений не натуралістично, а фантастично. М. Чюрльоніс, на думку М. Еткінда, створив «фантастичний образ стародавньої країни, що представляється йому царством сліпучого сонця» [218, 122]. Художній образ Єгипту виявився узагальнюючим образом, який виник у М. Чюрльоніса у трансформованому вигляді.

В «Алегро» на вершинах багатьох пірамід видніються більші та менші сонячні диски, які світяться яскравим, жовтим сяйвом. З вершин інших пірамід виходять блискавки, які символізують концентрацію космічної енергії. Містично-загадковий настрій «Сонати пірамід» дозволяє говорити про глибокий філософський задум художника, котрий виявився у багатшаровості просторів, які асоціюються з різними станами матерії і різними світами. У «Сонаті пірамід» зображені три різних світи: земний, тонкий і вогняний. Всі три світи «пов'язані між собою, всі три взаємодіють один з одним, виростаючи один із іншого і потім утаємничено і невловимо повертаючи один другому золоті нитки позамежної енергетики» [202, 201]. Таким чином, М. Чюрльоніс відображає інші виміри.

Тема Інобуття продовжується у «Скерцо» «Сонати пірамід». У «Скерцо» піраміди змінюють свої форми і знаходяться в іншому, більш високому енергетичному стані матерії. Сонце, яке світить над пірамідами і рослинами є символом Вищої космічної енергії і духовного світла. Його промені заливають весь простір картини, в якому немає звичайного земного неба і лінії горизонту, що є ознакою цілісності Світобудови.

На містичній картині М. Чюрльоніса «Спокій» (1903–1904) зображений таємничий острів серед безмежного моря, який відображається у воді і схожий на морське чудовисько. Відчуття спокою передано завдяки прозорим і ніжним тонам, а також внутрішній, органічній «музиці», що наповнює весь простір і лине до безмежності. На березі острова горять вогні, світло від яких відображається у воді. Ці два вогника, неначе два вогняних ока, дивляться на глядача і спостерігають за всім, що діється навколо острова. За островом розлилося небесне сяйво, яке оточує все навкруги. Дивлячись на цю картину, можна відчувати глибинний душевний спокій, мир у серці і любов до краси. Самотній острів символізує людину в безмежності вічного життя. Картина має філософський смисл ірраціонального світу. Ця та інші музично-філософські картини художника демонструють, що М. Чюрльонісу «було притаманне глибоке медитативне занурення під час роботи в образи і живописні, і музичні» [202, 191], що знайшло відображення у глибоко-містичній образності його творів.

Картина М. Чюрльоніса «Спокій» викликає, на рівні спільної лінії духовності, подібні асоціації з картиною М. Реріха «Смуток», на якій зображене море і човен, в якому двоє людей. Спільним у цих двох картинах є відчуття внутрішньої тиші й спокою, органічно поєданого з філософським спогляданням світу крізь призму природи.

У контексті розгляду музичного аспекту картин художника, відзначимо, що музичне мислення М. Чюрльоніса знайшло яскраве відображення не лише у живописі, а також в його графіці. До графічних робіт митця, більшість яких написана у стилі модерн у 1908–1909, належать гравюри на склі і

композиції тушшю, серед яких віньєтки, ініціальні букви (книжна графіка), сюжетні роботи самостійного значення.

Графічні віньєтки М. Чюрльоніса є яскравим прикладом його музичного мислення. На них зображені ноти, зокрема, фрагменти музичних творів, які гарно оздоблені різноманітними прекрасними орнаментами і сплетінням дивовижних декоративних візерунків.

Деякі ідеї, які були використані М. Чюрльонісом у живописі, повторюються в його сюжетних графічних роботах, серед яких композиції «Жертва» (1908), «Рекс» (1908–1909), «Казка королів» (1908), «Прелюд» (1908).

Деякі графічні твори мають музичні назви, зокрема, композиція «Прелюд» (1908). У цьому «Прелюді» зображена планета і море з парусниками. За морем сідає чорне сонце, а за ним видніється світлий диск ранкового сонячного саява і промені сонця, які освічують все навкруги. Ці контрастні образи відповідають композиційному принципів музичного контрапункту, коли органічно в одному творі поєднуються два подібних за ритмом, але, в той же час, самостійних протилежних голоси. Так, у «Прелюді», М. Чюрльоніс відобразив дві головних теми: Світла і темряви та перемогу Світла над темрявою. Пейзаж у правій частині композиції частково закриває завіса, усіяна литовськими народними орнаментами. Можливо, М. Чюрльоніс хотів показати, що земний світ закриває завіса, а якщо її відкрити, то ми побачимо зовсім іншу – правдиву, а не ілюзорну реальність, яка відповідає новому і світлому духовному світові. У «Прелюді» використано також музичний прийом поліладовості, коли мажор і мінор знаходяться поруч, але в процесі драматургічного музично-живописного розвитку сонце розсіює пишні хмари, а сонячні промені перекривають чорні дерева, верхів'я яких схожі на гострі витягнуті трикутники чи парасольки. Закінчується «музика» картини сонячним мажорним саявом і перемогою Світла.

Музичність в графічних роботах виявилася в пластичності і гнучкості лінії, у виразності форм і малюнку, у контрастах світла і тіні, в яскравій об-

разності, в оригінальній композиції, у філософському змісті, у вишуканих декоративних орнаментах.

Деякі графічні орнаменти М. Чюрльоніса, якоюсь мірою, подібні до декоративних орнаментів, зображених на українських писанках, а інші – до литовського та східного графічного мистецтва. Співучі графічні лінії асоціюються з витонченими і ліричними мелодіями, які зустрічаються у музичних творах кантиленного характеру. Органічне поєднання ліній і орнаментів створює музику образів.

Образна сфера в графічних композиціях М. Чюрльоніса багатогранна і різноманітна. Оригінальні графічні образи М. Чюрльоніса відрізняються багатозмістовною символікою та філософсько-містичним змістом, відображеним у внутрішніх, прихованих смислових підтекстах. Серед більш вживаних графічних образів-символів зустрічаються дерева, квіти, хмари, парусники та ін. Філософські графічні мотиви відображені в образах Рекса, Ангела, жінки гір та ін.

Пластичність, гнучкість та особлива витонченість лінії М. Чюрльоніса подібна до графічних робіт видатного японського художника К. Хокусая. Велична і, водночас, музична картина «Гора» М. Чюрльоніса дещо подібна до гори «Фудзі» К. Хокусая, а морська хвиля із «Сонати моря» М. Чюрльоніса подібна до «Хвилі» К. Хокусая.

У контексті розгляду образотворчого доробку митця, зазначимо, що однією важливою особливістю живопису М. Чюрльоніса є прагнення до великих форматів, незважаючи на те, що у творчості художника є багато невеликих і середніх за розміром картин. М. Чюрльоніс не випадково прагнув використовувати великі формати у своїй художній творчості та робив декорації завіси для театру. Ф. Розінер зауважує: «Багато хто, у тому числі О. Бенуа та М. Добужинський, бачили у Чюрльонісі художника, мисленню якого відповідали картини великі, можливо, фрески, розписи величезної площини» [135, 178]. Прагнення М. Чюрльоніса до великих монументальних форматів відобразилось у досить великій картині «Рекс» та у завісі для театру «Рута».

Подібна музичність картин М. Реріха і М. Чюрльоніса виявляється в багатогранному змісті творів, в оригінальній композиції, у розмаїтті й співучості кольорів, у гармонії тонів, у незвичайному витонченому колориті, у виразності зображення, у гнучкості і м'якості ліній, у пластичності форм, у русі кольорових і лінійних ритмів, у синтетичному мисленні творців, у красі метаобразів.

Неординарні та нові підходи М. Реріха до науки і мистецтва дослідила Л. Шапошникова. На її думку, «І в наукові праці і в художню творчість він вносив дещо таке, що одухотворювало те й інше і значно підвищувало пізнавальний рівень мистецтва та естетику його наукових досліджень» [205, 8]. Вона вважає, що «У ньому існував синтез науки і метанауки, що діяла протягом багатьох століть у духовному просторі людини. Метанаука взаємодіяла з внутрішнім світом людини, з тими накопиченнями, з якими вона приходила у цей світ і реалізація котрих залежала від рівня її свідомості. У даному випадку мається на увазі рівень розширеної свідомості – вона, без сумніву притаманна Реріху» [205, 8].

Філософське сприйняття світу було притаманне М. Реріху і М. Чюрльонісу, що знайшло відображення у процесі їх багатогранного мислення. Таким чином, філософська думка людини кристалізується у багатьох формах і виявляється у різних видах творчості. Думка є мислеобразом, який втілюється у процесі трансформації чи асиміляції у музиці, у живописі, у літературних творах тощо.

До філософських творів М. Чюрльоніса, в яких яскраво проявлено його філософське мислення, належать картини: «Істина» (1905), «Вічність» (1907) та ін.

Однією з найцікавіших картин М. Чюрльоніса є картина «Істина» (1905). На філософській картині зображено обличчя Мудреця, яке непомітно виникає із темряви простору й наближується до глядача. Обличчя таємничої, мудрої людини загадкове та світиться воно неначе місячним сяйвом. Сама ж фігура Мудреця написана в помаранчево-червоних та жовтуватих тонах, що є

ознакою духовного вогню. Очі Мудреця дивляться у безмежність простору, тому що, на нашу думку, це є погляд Вічності буття.

Художній образ картини схожий на видіння художника або на кадр із його сну. Всі форми невидимого світу виявляються у видимому, що і зобразив майстер на полотні. Навколо обличчя людини літають вогняні Ангели. Сама ж людина тримає у руці неначе вогняний меч, схожий на полум'я свічі, який є символом духовного захисту людства. Філософський образ людини, на наш погляд, символізує Абсолют Істини. Погляд Мудреця, тобто Істини, сповнений любові, милосердя, співчуття та миру і відрізняється глибиною і мудрістю.

Цікавою з філософської точки зору є картина «Вічність» (1907). На картині зображене обличчя Мудреця з короною на голові. Це обличчя видніється на космічному тлі – зоряному небі, на якому відбувається неначе танок зірок у безмежності простору. Це художній образ єдиної, філософської і вічної Істини, яка знаходиться у всьому живущому і є Абсолютом Вищого Розуму. З очей Істини ллються, мов дві річки, потоки світла, які розширюються і непомітно розчиняються у безмежності простору. Ці вогняні потоки зображені спіральним рухом, який характерний для багатьох картин М. Чюрльоніса і символізує Вічність життя духу людини.

Тема короля – Володаря світу не лише помітна у цій картині, а зазвучить вона знову в картині «Рех» (1909).

Одним з унікальних філософських триптихів М. Чюрльоніса є «Мій шлях» (1907), на бокових композиціях якого зображені витончено-загадкові пейзажі (міський і гірський краєвиди), а на центральній – пластична, ритмічна конструкція з травою, рослинами, квітами, схожими на білі зірки, і блакитною водою.

Всі три його частини, на відміну від триптиху «Райгардасу», поєднані не механічно, а завдяки єдиному цілісному задумові, незважаючи на те, що центральна композиція значно більша за розміром і відрізняється незвичайною образністю та багат шаровістю просторів. У цьому триптихові

М. Чюрльоніс застосовує такі коди-символи: небо, землю, воду, замок, вежу, гори, зірки. Так, зокрема, гостроверхі вежі і гострі гірські вершини на бокових частинах символізують духовне прагнення митця до своєї творчої кульмінації, а білі сяючі зірки виявляються образом надії і світлими, духовними злетами митця до небесного, Вищого світу. Триптих є пророчим твором художника, в якому, можливо, він прозрів свій духовний шлях і коротке життя. На думку М. Еткінда, «Мій шлях» – це «триптих-сповідь» [218, 60].

Мистецькі прояви символізму у живописній творчості різних художників органічно перегукуються з мистецько-філософською концепцією М. Чюрльоніса, зокрема, з його неординарним художнім баченням.

Проаналізуємо деякі з них. В історії мистецтва існують яскраві приклади символічної творчості, а саме численні прояви тонкого світу художніх образів. Це виражалося у картинах багатьох митців кінця XIX – початку XX ст., які були написані завдяки використанню неординарних методів, а саме на основі видінь або снів. Картини-видіння М. Чюрльоніса тотожні видінням інших художників різних часів, які втілили їх на своїх полотнах, що є одним з проявів теургії. Серед них можна відзначити картини: Рафаеля, М. Реріха, К. Брюллова, А. Рябушкіна, В. Сурикова, написані на основі видінь.

Наведемо кілька характерних прикладів картин, написаних на основі духовних видінь митців. Як один із найяскравіших прикладів теургічної творчості можна навести картину видатного італійського художника епохи Відродження Рафаеля – «Сікстинську Мадонну» (1513–1514), яку він створив на основі духовного видіння. Ця свята картина є Божественним одкровенням, найвищим досягненням і творчою кульмінацією Рафаеля. На картині зображено вітварний образ Пресвятої Богородиці з сином Ісусом Христом. Про цікавий факт прояву теургічної творчості Рафаеля засвідчив його друг Донато д'Анжелло Браманте. Він описав зі споминів Рафаеля, яким чином художник створив одну з своїх Мадонн – Божу Мати. «Однієї ночі, коли він у сні молився Пресвятій Діві <...> раптом, від сильного хвилювання, пробудився від сну. В темряві ночі погляд Рафаеля був приваблений світлим видінням на

стіні навпроти самого його ліжка; він подивився на нього й побачив, що, незакінчений ще образ Мадонни, який висів на стіні, блищав тендітним сяйвом і здавався досконалим і неначе живим образом. Він так відображав свою Божественність, що градом полилися сльози з очей здивованого Рафаеля. <...> здавалось йому, цей образ вже хотів рухатись; навіть здавалось, що він рухається насправді. Але дивно те, що Рафаель знайшов у ньому саме те, чого шукав все життя і про що мав темне й не ясне передчуття» [202, 65].

Відомий художник К. Брюллов написав свою картину «Загибель Помпеї» (1830–1833) на основі видіння [207]. Він у 1827 р. сам ходив руїнами колишньої Помпеї, споглядав пильно це історичне місце і довго думав, як відбулося виверження Везувію у 79 р. Роблячи ескізи на місці руїн, він хотів побачити минуле і в якийсь момент несподівано побачив істинну реальність і ту історичну подію з далекого минулого. «Цей момент істини, в якому поєднались метаісторичний метод і дослідження науки, приніс нам образну і правдиву інформацію. Енергетичний синтез, що пройшов скрізь простір і час, підтвердив космічний метод надходження інформації, яку ми називаємо видінням» [207, 14].

Художник В. Суриков зображував метаобрази в картинах: «Ранок стрілецької страти» (1881), «Меньшиков у Березові» (1883), «Бояриня Морозова» (1887) і відтворював реалістичні історичні сюжети, які він побачив духовним зором. Зазначимо, що В. Сурикову «окрім багатой художньої обдарованості притаманне ще і яснобачення» [207, 29]. Так, наприклад, картина В. Сурикова «Ранок стрілецької страти» (1881) створена на основі видіння художника.

Видатний художник М. Реріх написав унікальну картину «Загибель Атлантиди» (1928–1930) за видінням. Так, він досить точно і детально побачив минуле і переконливо зобразив його на полотні. М. Реріху притаманна властивість бачити не лише минуле, а і майбутнє. Завдяки духовному баченню М. Реріх проникав у будь-яку епоху і переконливо зображував певні історичні події, які відбулися за часів минулих цивілізацій. Дружина художника,

філософ О. Реріх також мала надзвичайно розвинуте яснобачення. Картини М. Реріха «Мати світу» (1924), «Ангел останній» (1912), «Лхасса» (1942) та інші написані художником за видіннями О. Реріх, яка розповіла йому про їх сюжети і колористичне забарвлення.

Таким чином, ці та інші митці мали можливість бачити минуле або майбутнє завдяки проскопії (яснобаченню). Всі вище наведені приклади є підставою для того, щоб охарактеризувати з наукової точки зору духовні видіння різних художників як творчі експерименти, в яких категорія духу займає провідну роль. Таким чином, мистецькі витвори художників належать до плодів теургічної творчості. Теургія відображає еволюційні процеси розвитку людства, зокрема, його духовне вдосконалення.

Філософ В. Іванов відзначав, що «У творчості Чюрльоніса загадково і те, що він – ясновидець невидимого світу, бачив і те, як бачить гострий спостерігач видимого» [63, 5]. Згідно з уявленнями В. Іванова, М. Чюрльоніс застосовує творчу психічну переробку найпростіших зорових вражень. Відправною точкою у процесі вивчення картин М. Чюрльоніса є зрима реальність. М. Чюрльоніс, завдяки незвичайному художньому баченню, прозирає за межами звичайного іншу реальність ірраціонального світу.

Ідеї В. Іванова суголосні баченню П. Флоренського. За П. Флоренським сновидіння символічне. Під час сну душа людини підноситься із видимого в область невидимого, розриваючи межі видимого. Потім вона знову спускається до видимого «і тоді перед нею виникають вже символічні образи світу невидимого – лики речей, ідеї: це – аполлінічне бачення світу духовного» [181, 429]. Саме таке бачення було притаманне М. Чюрльонісу. У творчості М. Чюрльоніса помітне це зіткнення двох світів: видимого та невидимого. Його художні образи не є його мріями, а є абсолютно реальними враженнями душі, які вона накопичила, перебуваючи під час снів та символічних видінь в іншому світі, про який переконливо писав П. Флоренський.

Так, наприклад, П. Флоренський відзначає те, що «сновидіння і за суттю ті образи, які відокремлюють світ видимий від світу невидимого, відокре-

млюють і разом з тим поєднують ці світи» [181, 427]. П. Флоренський вважає, що сні належать як для цього світу, так і для іншого, що також є ознакою діалектики. За П. Флоренським сновидіння телеологічне або символічне і є явищем потойбічного світу. «Воно насичене смислом іншого світу, воно – майже чистий смисл іншого світу, невидимий, не матеріальний, неперехідний, хоча й проявлений видимо і якби матеріально» [181, 427].

Ідейною основою творчості М. Чюрльоніса та головною особливістю митця є поліфонічне мислення композитора. Так, «Враження зореве є для нього еквівалентом музичної теми і розвивається ним за аналогією її розвитку» [63, 152].

Фуга була однією із найулюбленіших музичних форм М. Чюрльоніса. Поліфонічне мислення композитора відобразилось не тільки у музичному, але й у живописному багатоголоссі. Особливо яскравим прикладом поліфонічної роботи М. Чюрльоніса є «Фуга» (1908).

На думку Л. Шапошникової, «Фуга» є «унікальним явищем у світовому живописі, яке не має до цього часу аналогів. Дивовижний ритм ялиночок, що нагадують ноти, вишуканість прозорих звучущих фарб – все це разом створює відчуття зіткнення з тією нетутешньою музикою, у порівнянні з якою земна є слабким її відображенням. Чюрльоніс, синтезуючи музику і живопис, неначе сам ущільнював звуки у живописні, пластичні форми, роблячи останні витонченими і прозорими» [202, 199]. Ця картина має глибокий, філософський зміст і унікальну образну сферу. В картині представлені образи прозорого озера, неба, ялинок, жовтих квітів, литовських королів. Всі образи у сукупності створюють ліричний, світлий пейзаж, який підкреслює не спішний темп фуги і філософсько-споглядальний характер «музики» картини.

Наскрізний розвиток «Фуги» триває за законами музичної триголосної (тричастинної) подвійної фуги зі спільною експозицією тем. Перша тема живописної фуги відображена в ритмічному русі ялинок. Друга тема представлена у русі замків та застиглих фігур, схожих на скульптури литовських королів. Таким чином, дві теми зливаються в контрапунктичному поєднанні і

звучать одночасно у двоголоссі та стають однією спільною темою, проходячи разом у всіх проведеннях теми. У процесі розвитку, у другому проведенні, незважаючи на повторення ритмічного малюнку і варіювання, звучання основної теми фуги значно розширюється і збагачується завдяки імітації у збільшенні, відображеній у збільшенні масштабів пагорбів, ялинок та королів. Перевернуті ялинки у третьому проведенні теми, у вигляді відображення їх у воді озера, асоціюються з музичним зверненням теми фуги. У «Фузі» виразно простежується імітаційність. Вертикальна перспектива картини відповідає музичній поліфонічній побудові фуги.

На музично-філософській картині «Казка про замок» (1909) зображений замок з гостроверхою вершиною. Люди йдуть до найвищої точки замку. У цій картині відображений філософський задум, в якому художник показав спіральне, еволюційне духовне сходження людства до вершини пізнання та досконалості. Спіралеподібний рух догори асоціюється з виразним музичним ритмом. На блакитному небі сяє яскраве сонце, яке символізує духовне світло.

У картині «Рай» (1909) яскраво простежується тема Інобуття. М. Чюрльоніс відобразив тему раю завдяки таким образам: Ангелам, сонцю, небу, хмарам, морю, квітам, метеликам, драбині сходження. На картині зображено безкрайне море як символ космічного океану або Вічності. Білі птахи, схожі на Ангелів, летять понад морем. Відчувається музика їх польоту, яка символізує радість духовної свободи. На березі моря деякі Ангели збирають квіти. Інші Ангели знаходяться на драбині сходження. Символ драбини, кінця якої не видно, означає нескінченне духовне сходження до раю. Світлий і радісний настрій картини передано художником за допомогою небесного золотого саява і сонячних відблисків на воді та у хмарах. Завдяки цьому сюжетові, М. Чюрльоніс проник в ірраціональний світ і відобразив його надземну красу.

В останній картині «Рех» (1909), присвяченій Творцю Всесвіту, М. Чюрльоніс, проникнув у найважливішу таємницю Космосу, «відчув його

творящу силу, але так і не встиг пояснити її людям» [202, 203]. Л. Шапошникова вважає, що ця таємниця відповідає філософському явищу – космічному магнітові.

На картині показані планета та Володар світу, який дивиться на світильник з вічним вогнем, який символізує Божественне світло та вічну, єдину істину. Художник показав космічний закон явища та його відображення завдяки відображенню вогню у передвічних водах. М. Чюрльоніс показав світові, що всі явища мають дві сторони: земну і надземну. Закон діалектики яскраво виражений у цій композиції, зокрема, в одночасному зображенні сонця і місяця на одній картині. У «Рехі» показані різні сфери у Космосі, які написані півколом та взаємопов'язані між собою. Це є характерною ознакою космогонічного закону щодо єдності суцього. Ці сфери об'єднує величний образ Короля, який тримає весь Всесвіт у своїх руках і світиться. Світло перемагає темряву, зображену в образі іншого, темного Рекса. Над головою Творця Всесвіту стоять Ангели в білосніжних одягах, які співають Йому хвалу, піднявши вгору величезні білі крила. Хор Ангелів звучить урочистою, світлою «музикою». Промені сонця, які линуть на Ангелів і на Творця, символізують духовну любов до всього живущого на Землі.

У картині відображене прагнення автора об'єднатися з Творцем в одне ціле. М. Чюрльоніс усвідомлював, що людина є проявом Божественного і зв'язок з Ієрархією Світла відображений не лише у «Рехі», а й у багатьох його картинах. Картина «Рех» є творчою кульмінацією М. Чюрльоніса.

У контексті системності художнього мислення М. Чюрльоніса, розглянемо також міфологічний аспект музично-живописної творчості митця як ознаку його міфологічно-художнього мислення.

Необхідно відзначити, що тонкий світ художніх мислеобразів відобразився у творчості М. Чюрльоніса завдяки міфам, легендам, метафорам, алегоріям, асоціаціям, видінням і снам. Так, М. Чюрльоніс сформувався як митець на базі народного мистецтва, а саме литовських легенд, міфів, казок, оповідей [165]. Казковість сюжетів у творчості митця обумовлена тим, що край, в

якому він провів своє дитинство, був надзвичайно багатий фольклором. Цей край знаходився на півдні Литви і називався Дзукією. Місцевих литовців називали дзуками. Дзукія мала ще одну стару назву – Дайнава. Литовські пісні, які часто сумні та ліричні за характером, зветься дайнами. Величезний вплив на філософсько-художню творчість М. Чюрльоніса мали литовські народні пісні, казки та оповіді матері про рослинний і тваринний світ Землі, яких він наслухався ще з раннього дитинства і запам'ятав їх на все життя. Мати М. Чюрльоніса – Аделе Марія Магдалена Радманайте-Чюрльонене передала йому любов до фольклору рідного краю, що пізніше відобразилось у творчості митця. «Чюрльоніс був із тих людей, – відзначає Ф. Розінер, – для кого казка з раннього дитинства і до останніх днів залишалася життєвою необхідністю – потребою його розуму, його фантазії, його творчості» [135, 15]. На наш погляд, казка також була для М. Чюрльоніса не фантастичним оповіданням, а, насамперед, абсолютною реальністю іншого світу – Інобуття.

Потрібно зазначити, що міфи існували у кожного народу світу ще зі стародавніх часів. Вони несли світові космічні знання, відображені у їх змісті. Всі образи природи у слов'янській міфології були живими та одухотвореними. Сюжети міфів виражали ідеї еволюції Землі. Л. Шапошникова вважає, що за кожним міфом стоїть реальність іншого, ірраціонального світу. На її думку, для того, щоб краще зрозуміти зміст і головний смисл будь-якого міфу, потрібно усвідомити поняття синтезу духу і матерії. «Вирішити загадку походження та суті міфу можна, лише приймаючи до уваги взаємодію духу і матерії, ту їх двоїстість, яка притаманна і самій людині» [200, 56]. Таким чином, дух і матерія разом утворюють єдине органічне ціле, відображене у змісті міфу.

Міфологія представляє собою іншу, неземну реальність, а міф є відображенням цієї потойбічної сфери. Світова історія показує, що міфи відрізняються незвичайними властивостями [165]. У міфологічних образах, відображених митцями у творчості, «існував інший час, інші простори, а учасникам сакральних і космогонічних дій притаманні були неземні можливості.

Герої міфів могли змінювати свої тіла, перетворюватись у тварин, легко переходили з однієї сфери до іншої» [200, 56]. Слід зауважити, що міфотворчість у М. Чюрльоніса – це «концептуальний аспект синтезу» [87]. Так, міфологічне синтезування є основною ознакою синтетичного мислення М. Чюрльоніса. Так, А. Луньова відзначає, що в його творчості відбивається «головна філософська ідея про синтез сакрального Абсолюту, Вічного Космічного Начала Начал і, включеного до нього, секулярного – суєтного тлінного, залежного від закінчення часу» [87].

Міфи тісно переплітаються з легендами [113]. Легенди подібні до міфів. Вони, також як і міфи, несуть в своїй основі реальність іншого світу. Тому багатьом легендам притаманні такі властивості як казковість сюжетів, таємничість образів, фантастичний і незвичайний зміст. Легенда – це один із різновидів прозаїчного фольклору. Деякі легенди народів світу відображають історичні події та уявляють собою відгомін давнини. Головними персонажами інших легенд, подібних до казкових оповідань, є не лише люди, а й неземні, чарівні істоти. Легенди, міфи і казки тісно пов'язані між собою та утворюють єдине ціле згідно з філософським законом про єдність у розмаїтті.

Деякі твори М. Чюрльоніса створені митцем під впливом литовських народних казок, легенд, оповідей. Такими творами є живописні цикли: «Місто» (1908–1909), «Соната моря» (1908), «Соната вужа» (1908); триптих «Райгардас» (1907–1908); картини: «Казка про замок» (1909), «Казка про королів» (1908), «Балада про чорне сонце» (1909), «Мандрівка королевича» (1907); музичні твори: симфонічні поеми «У лісі» (1900) та «Море» (1907), незакінчена опера «Юрате – королева Балтики» та ін.

У творчості М. Чюрльоніса використовуються легенди про бога Перуна, якого шанували стародавні слов'яни [165]. Картини М. Чюрльоніса: «Червоний Перкунас» і «Зелена блискавка» нагадують про Перуна як володаря бурь і блискавок і прославляють могутні сили природи. Застосована литовська легенда про Егле – королеву вужів знайшла своє втілення у циклі картин «Соната вужа», а відома литовська легенда про дочку Бога, морську царівну

Юрате втілилася у задумі незакінченої опери «Юрате – королева Балтики». За легендою, яку почув М. Чюрльоніс на березі Балтійського моря, Юрате представляла собою величний образ Божественної Діви. Зміст цієї легенди розповідає про життя безсмертної цариці Юрате у підводному палаці з янтаря, яка може подарувати мандрівнику камінь янтар, але нікому не показує свій палац. Ніхто з мандрівників не зміг побачити на власні очі цей підводний палац, окрім одного юнака Кастітіса. Одного разу красивий юнак Кастітіс, коли заходило сонце, побачив у хвилях морських богоподібну Юрате. Вони закохалися один в одного. Але, коли безсмертна царівна Юрате поцілувала в уста смертного Кастітіса, почалася буря на морі. Обурився владику стихій Перкунас і зруйнував вогняною стрілою палац Юрате. Кастітіс загинув у морі під час бурі від не щасливого кохання. Образ Юрате перегукується з образом морської царівни на картині видатного художника М. Врубеля «Царівна-лебідь». Спільна тематика творів була притаманна двом митцям-символістам. Близькість М. Чюрльоніса і М. Врубеля за духом помітна у відображенні тонкого світу художніх мислеобразів у творчості.

Триптих М. Чюрльоніса «Мандрівка королевича» схожий за змістом на чарівну казку, в якій мандрівника благословляє в дорогу Творець. Шлях головного героя не був легким. Пливучи по морю на човні, королевич захищається мечем в боротьбі від страшного крилатого чудовиська. Битва закінчується перемогою королевича і його зустрічають з перемогою незвичайні казкові персонажі у замку. У всіх інших картинах М. Чюрльоніса зустрічаються казкові мотиви з литовських народних казок, які у процесі трансформації були застосовані ним для створення свого неповторного мистецького світу художніх образів.

Підсумовуючи комплексний розгляд проаналізованих у підрозділі живописних робіт М. Чюрльоніса, потрібно відзначити, що створені феноменальним майстром картини у сукупності відрізняються органічною єдністю та «представляють собою ціле закінчене й гармонійне полотно, яке несе в собі глибинні ідеї космічної еволюції людства» [202, 195].

Узагальнюючи розгляд образотворчого доробку художника, відповідно до наших спостережень, слід зупинитися на характеристиці техніки М. Чюрльоніса та її головних особливостей. У цьому контексті варто зазначити, що процес роботи над живописними композиціями у художника тривав у кілька етапів. Так, спочатку М. Чюрльоніс робив фарбою підмальовок по всій площині картини. Потім, де повинні бути втілені форми, художник наносив кольорові плями. Після цього він олівцем або тонким пензлем підводив малюнок. Іноді клав барви не прозора, використовував корпусну фарбу.

Слід відзначити, що М. Чюрльоніс досить часто застосовував художній метод лесувань (пошарове нанесення колірних плям). Також художник використовував спосіб розмивок та писав рідко розведеною темперою, немовби аквареллю, що підкреслює витонченість його музично-художнього мислення. Завдяки цьому способу письма він досягнув особливого ніжного, прозорого колориту і глибини простору.

Крім того, М. Чюрльоніс імпровізував з формами та лініями. Малюнок у нього наносився вільно. У процесі роботи майстр змінював деякі елементи композиції, а перехід тонів моделював лесуваннями або, подеколи, сухими мазками.

У своїх картинах М. Чюрльоніс використовував техніки: олію, пастель, змішану техніку (пастель, акварель, темпера), роблячи експерименти для досягнення особливого «співучого» колориту та глибини тону і виразності форми.

Пастель М. Чюрльоніс наносив на картон, легко розтирав сухі фарби і потім закріплював їх. Пастельні твори М. Чюрльоніс писав у три підходи. Перший шар – закріплював накидані барви. Другий шар – уточнював кольори, форми і композицію. Третій шар – закріплював останні штрихи та плями. У творах, виконаних у техніці пастелі, художник писав пастозно в яскравих контрастних тонах. Чорний колір він майже не використовував.

Форма у живописних композиціях М. Чюрльоніса свідомо спрощена, що є ознакою синтезу і цілісності мислення, та органічно поєднана з симво-

лічними художніми образами. У М. Чюрльоніса немає ніде зайвих деталей. У нього все просто і виразно. Ця зовнішня простота є ознакою внутрішньої глибини його філософських задумів.

У контексті мистецько-філософського аналізу живописних творів М. Чюрльоніса відзначимо, що в картинах художника переважають пастельні кольори та різновиди блакитно-зеленуватих і жовто-охристих тонів тощо. У більшості картин М. Чюрльоніса колорит ніжно-прозорий, що підкреслює наявність явищ тонкого світу художніх мислеобразів. Філософ та мистецтвознавець В. Іванов вивчав якість прозорості картин М. Чюрльоніса у контексті його незвичайного художнього дару – подвійного бачення. Таким чином, «форми предметного світу узагальнюються до простих схем і проникають наскрізь одна в одну. <...> Сам простір майже долається прозорістю форм, не виключаючи і не витісняючи, але неначе вміщуючи в собі поєднання форми» [цит. за: 202, 183]. На думку В. Іванова, ця геометрична прозорість є спробою митця наблизитись до можливостей зорової сигналізації такого споглядання, при якому наші три виміри недостатні. Так, В. Іванов відзначає, що М. Чюрльоніс творив у четвертому вимірі свідомо і цілеспрямовано, в чому і полягає новизна і актуальність його живописної творчості.

Слід відзначити, що для багатьох картин М. Чюрльоніса притаманна висока лінія горизонту, що є особливістю його художнього мислення, а також характерною рисою східного мистецтва. Так, А. Антанас відзначає, що мистецтво Далекого Сходу суттєво вплинуло на змінення пластичної мови М. Чюрльоніса, на його композиційні рішення і колоритну гаму творів [5]. На наш погляд, колорит багатьох картин М. Чюрльоніса, який асоціюється з розмаїттям музичних тональностей, нагадує відтінки різних каменів, серед яких: яшма, янтар, топаз, бірюза, лазурит та інші.

Значний вплив східного мистецтва на живописну творчість М. Чюрльоніса виявляється також у тому, що художник «не прагне до прямолінійного копіювання природи: пейзаж розуміється метафорично, апелює до прихованого метафізичного смислу явищ природи» [5].

У роботах М. Чюрльоніса завжди оригінальна композиція, котра відображає його музичний композиторський дар. Свої композиції він вибудовує за законами музичної форми: сонатного алегро та форми сонатно-симфонічного циклу. Тому його живописні роботи так подібні до реально звучущої музики. Так, музичний принцип поліфонічності знаходить своє відображення в його живописі. В живописних роботах М. Чюрльоніса завжди є головна тема – фокус, який є центром композиції і є побічні та сполучні теми. Всі теми у сукупності є єдиним цілісним художнім твором.

Стосовно перспективи у картинах М. Чюрльоніса, можна відзначити, що у більшості випадків вона зорієнтована на вертикальних проєкціях, що підкреслює багатоплановість його творчих задумів та є ознакою його поліфонічного мислення, а також створює ефект духовного сходження і багатшаровості.

Художня самобутність М. Чюрльоніса визначається, насамперед, як своєрідна новизна методу. Так, В. Іванов зазначає, що «мальовнича обробка елементів зорового споглядання за принципом, запозиченим з музики – ось, на нашу думку, його метод» [63, 6]. Узагальнюючи, якими особливостями і ознаками відрізняється творчість М. Чюрльоніса, В. Іванов зазначає, що в творчості митця існують три аспекти: 1) повторне відтворення початкової мальовничої форми, взятої з дійсності і видалення від останньої в область ідеальних форм або фантастичних; 2) музично-похідні форми, що втратили речовинність і насичені елементом психічним; 3) прагнення до узагальнення і розкриття нерухомого, постійного прообразу вихідної форми. «Всі три зазначені особливі риси характерні для творчості Чюрльоніса» [63, 6].

Величезне тяжіння М. Чюрльоніса до міфології зумовлене його неординарними мистецько-філософськими властивостями, зокрема, проскопією (яснобаченням). Так, М. Чюрльоніс бачив далекі світи інших станів матерії і переносив їх на полотно. Таким чином, зовнішні зорові враження трансформувалися у свідомості М. Чюрльоніса і зображувались митцем у вигляді іншої реальності ірраціонального світу. Цей ірраціональний світ був для

М. Чюрльоніса не витвором фантазії, а абсолютною реальністю четвертого виміру.

У цьому контексті потрібно відзначити, що міф і символ є тотожними поняттями і мають спільну ознаку – нескінченну кількість тлумачень. Це надає невичерпності смислового потенціалу не лише в живописних, а й у літературних творах М. Чюрльоніса. Так, тотожні онтологічні поняття міф і символ мають певну художню структуру, яка є методом творення символістської образності. Існують семантичні взаємозв'язки між міфом і символом. Так, у будь-якому міфологічному сюжеті митцями, відповідно, використовуються містично-казкові символи, які розкривають головні та побічні сюжетні лінії. Основним положенням міфів і символів є синтез реального і містичного. У міфах і символах також відображаються методи духовно-інтуїтивного осяяння [200; 191].

Міфологічне мислення М. Чюрльоніса тісно пов'язане з його символічно-образним мисленням, яке було притаманне багатьом митцям-символістам. У контексті епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст., зазначимо, що символісти, зокрема сучасники М. Чюрльоніса, ділилися на «старших» і «молодших». Відомими «старшими» символістами були: Д. Мережковський, З. Гіппіус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов, Л. Бакст, К. Сомов, М. Реріх, М. Чюрльоніс, О. Скрябін, О. Бенуа, К. Богаєвський, В. Борис-Мусатов, М. Добужинський та ін. До групи «молодших» символістів відносились: О. Блок, А. Бєлий, В. Іванов. Всі вони несли у своїй творчості ідеї космічної еволюції людства.

Митці кінця ХІХ – початку ХХ ст. вважали, що музика є основою будь-якого виду творчості. «Символісти були впевнені, що у наступаючій Новій епосі музика стане не тільки пануючим видом мистецтва, але і покладе початок тому синтезу, який об'єднає всі мистецтва в єдину злитну творчість, надасть йому зовсім іншу властивість і пробудить у ньому магію Божественного Творця» [202, 123].

Митці-символісти захоплювались ідеєю синтезу мистецтв як ознакою єдності всього суцього. Вони усвідомлювали, що «Володіння предметом дає нам його синтез; ми можемо уявити собі ціле і мислити категоріями цього цілого по відношенню до його частин. Коли ми описуємо або зображуємо будь-яку із частин, ми думаємо про неї як про частину цілого, і це розуміння цілого дає нам його синтез. І цей синтез і є ключем до всього великого мистецтва» [132, 115]. Таким чином, синтез мистецтв став основою творчості багатьох митців.

Видатний філософ М. Бердяєв досліджував природу будь-якого символу у всіх видах мистецтва. Він дійшов висновку, що «Символізм є в будь-якій людській творчості» [23, 244]. За визначенням М. Бердяєва, «Символ є міст, який перекинутий від творчого акту до сокровенної, останньої реальності» [23, 243].

Підсумовуючи все вищесказане, потрібно відзначити, що міфологія відіграла значну роль у творчості М. Чюрльоніса, зокрема, у становленні його як художника-косміста та композитора-містика. Вплив міфології на творчість М. Чюрльоніса був закономірним, тому що відображав життєвий ритм епохи символізму і модерну. Міфологічну модель художніх образів було вибудовано М. Чюрльонісом на основі єдності часу і простору, що є характерною рисою художньо-філософської творчості митця. Вплив духу епохи модерну (кінець XIX – початок XX ст.) на творчість М. Чюрльоніса відчувається завдяки використанню ним незвичайних образів-символів, які хоча й мали міфологічне підґрунтя у своїй основі, проте ці міфологічні ідеї були переосмислені митцем та трансформовані у нові образи згідно його філософського світогляду, зокрема, асоціативно-алегоричного аспекту та подвійно-дуалістичного трактування художніх задумів. Таким чином, парадигму двоїстості всіх явищ і художніх образів було блискуче втілено М. Чюрльонісом у процесі творчості, зокрема, у мистецькому акті.

Висновки до розділу 3

- Музично-образотворча спадщина М. Чюрльоніса є унікальним феноменом та єдиною, музично-живописною і філософською системою художніх образів, головним чинником якої є синтез мистецтв.
- У музично-живописній спадщині М. Чюрльоніса функціонують структурні образно-семантичні коди.
- Композиторське мислення М. Чюрльоніса в музичній творчості відобразилося у контексті системності, конструктивності, структурності та цілісності, а в живописі – у музичних формах, музичних принципах побудови живописних композицій та в циклічності творів.
- Подібність музично-філософського мислення М. Чюрльоніса та О. Скрибіна виявилась на рівні близької ладо-гармонічної і мелодичної мов і спільного філософського світогляду та релігійно-містичного світосприйняття.
- Вплив епохи символізму та модерну на творчість і життєву позицію М. Чюрльоніса позначився у закодованих образах-символах і внутрішніх, семантичних підтекстах музичних і живописних творів.
- Порівняльний аналіз двох «Сонат» (музичної і живописної) дає підстави стверджувати, що спільними рисами цих творів є циклічність, подібність форми та композиційної структури.
- У проаналізованому фортепіанному циклі М. Чюрльоніса «Море» на оригінально розробленому, своєрідному, музичному тлі відтворюються певні мелодичні «малюнки». У них переважають орнаментально-графічні риси мелодичних ліній як прояв специфічної художньої орнаментальності, що притаманна образотворчим роботам М. Чюрльоніса.

Підсумовуючи все вищенаведене у дисертації, зазначимо, що мистецтво символізму і модерну, котре зародилося на рубежі XIX–XX століть, не втрачає своєї актуальності і зараз, у сучасний час. У цьому контексті потрібно зазначити, що 2011 рік був названий ЮНЕСКО роком М. Чюрльоніса, з нагоди 100-річчя від дня смерті митця. У 2011 році у всьому світі відбулися наукові конференції, урочистості та творчі вечори, присвячені

М. Чюрльонісу. У 2008 році в Україні, у Києві, відбулася виставка оригінальних картин М. Чюрльоніса: «М. К. Чюрльоніс і його сучасники» під час днів Культури Литви в Україні. Також періодично проводяться наукові семінари і творчі вечори, присвячені М. Чюрльонісу, в Києві та в різних містах України.

21 грудня 2015 року в Київському національному університеті ім. Т. Шевченка відбувся концерт «Вікно у Литву», присвячений 25-річчю відновлення незалежності Литовської Республіки. У цьому концерті прозвучали музичні твори М. Чюрльоніса та інших литовських композиторів. Цей та інші подібні концерти сприяють покращенню українсько-литовських культурно-мистецьких зв'язків.

Наше дисертаційне дослідження завершено в ювілейний рік М. Чюрльоніса. Так, 2015 рік є 140-річчям від дня народження М. Чюрльоніса. З цієї нагоди у 2015 р. в «Антології сучасної лірики та новелістики України» (м. Канів, видавництво міжнародного культурно-мистецького журналу «Склянка часу») було опубліковано вірші автора дослідження, присвячені М. Чюрльонісу.

30 вересня 2016 року у Національній філармонії України, у м. Києві за підтримки Міністерства культури України, Литовської Республіки, Інституту культури Литви відбувся концерт у рамках проекту «Литва-Україна. Культурне партнерство 2016». У цьому концерті, у прекрасному виконанні, прозвучала симфонічна поема «У лісі» М. Чюрльоніса, а також твори інших литовських і українських композиторів. На концерті був присутній посол Литовської Республіки в Україні Marius Janukonis, який урочисто відкрив концерт. Цей та інші подібні концерти сприяють покращенню українсько-литовських культурно-мистецьких зв'язків.

Спадщина М. Чюрльоніса також з часом набуває все більшої актуальності у науковців і митців України, серед яких є його продовжувачі та послідовники, зокрема, Л. Блінова (у графіці), О. Висоцький і Ю. Михайлів (у живописі), І. Тилик (у музиці), Д. Чередніченко (у поезії), І. Подобас та Г. Савчин (у мистецтвознавстві).

ВИСНОВКИ

У **Висновках** дисертації узагальнено основні результати дослідження та сформульовано принципові положення, що визначають специфіку і ступінь висвітлення окресленої проблематики. Зокрема, констатовано, що:

1. Виходячи із окреслених у першому розділі огляду історіографії та джерельної бази дослідження, є підстави стверджувати, що творчість М. Чюрльоніса потребує додаткового наукового аналізу та більш глибокого цілісного висвітлення, що є можливим лише за умов об'єктивної оцінки та неупередженого ставлення до його спадщини і до творчого феномену митця. Це стосується, зокрема, різних граней творчої спадщини М. Чюрльоніса, виявлених у площині музично-філософського і теургічного аспектів та зв'язку мистецької спадщини митця з культурно-мистецьким життям сучасної України.

Багатовекторність літератури з проблеми мистецького доробку М. Чюрльоніса та існування дисертацій, монографій, статей, науково-філософських публікацій, художніх творів, мемуарно-епістолярної спадщини свідчить про те, що художня творчість митця викликає значний інтерес у зарубіжних та українських дослідників. Проте не достатньо висвітлено такі наукові проблеми: мистецько-філософський феномен творчості М. Чюрльоніса, теургічну ментальність, вивчення спадщини митця у проекції на культурно-мистецьке життя сучасної України тощо.

2. Феномен художньої творчості М. Чюрльоніса характеризує поліваріантний взаємозв'язок індивідуальних психофізичних рис та екстраординарних властивостей митця, таких як синестезія (поєднання абсолютного музичного і кольорового слуху), яснобачення (проскопія), творча інтуїція, яскрава музично-поетична образність.

3. Теургічна ментальність як категорія, що характеризує зв'язок митця із законами космічного універсуму є основою мистецько-філософської концепції художньої творчості М. Чюрльоніса як цілісної системи. Вона ґрунту-

ється на відображенні гармонії та естетичної досконалості, втілених в площині координат макрокосмосу (зовнішньому Всесвіті) та мікрокосмосі (людській особистості). Теургічний світогляд М. Чюрльоніса актуалізується в єдності природи буття та космічної еволюції Всесвіту.

4. Філософська концепція мистецтва М. Чюрльоніса пов'язана, насамперед, зі світобаченням митця. Оригінальне мистецько-філософське світобачення М. Чюрльоніса зазнало відчутного впливу новаторських ідей і гіпотез, сформованих на перетині тогочасної наукової та філософської думки. Це відобразилося у філософському змісті та космічній тематиці, закодованих семантичних підтекстах музичних, живописних і літературних творів митця.

Застосування М. Чюрльонісом міфологічних і космологічних образів у художній творчості, зокрема, у живописних циклах: «Зодіак», «Створення світу» та в інших творах, підкреслює його космічне світобачення. Воно формувалося під впливом литовського фольклору на основі нового ставлення до явища космічних мислеобразів як вищого естетичного еталону.

5. Глибина й універсальна ємкість творчих ідей і задумів М. Чюрльоніса переконує в тому, що він є композитором світового масштабу. Ця значимість відобразилася як на рівні образності, так і на рівні композиторської лексики. Зокрема, особливо вагомим є внесок композитора у збагачення симфонічного, камерного, хорового репертуару та фортепіанної музики завдяки розвитку поліфонічного письма і новаторству у сфері гармонії, що виявилось у застосуванні штучних ладів, тональних рядів, використанні серійної техніки, гармонічної мови, буквених тем, поліладовості, ладо-гармонічної поліфункціональності.

Музична мова М. Чюрльоніса відрізняється оригінальним стилем, основою якого є використання контрастного контрапункту. Цей стиль вплинув на оновлення та удосконалення жанру прелюдії і варіацій. Не менш виразно це виявляється в незвичайній гармонії митця, яка сприяла народженню нових музичних та мистецько-філософських образів. Це, насамперед, простежується

ся у застосуванні М. Чюрльонісом нових штучних ладів, використання яких є важливою і характерною особливістю його музичного мислення.

6. Спільними рисами музичної творчості М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна на рівні світоглядних та драматургічних засад є:

- музично-зображальна система образів,
- музично-живописне мислення,
- оригінальність мелодики фактурно-гармонічної та мелодичної мов,
- філософський зміст творів;

на рівні лексичних засобів використання:

- штучних ладів,
- ускладненої тоніки,
- поліладовості,
- політональності,
- виразного мелодизму.

Поряд з цим, характерною спільною особливістю творчості обох митців є звернення до тем і образів ірраціонального світу, що є ознакою їх ноосферного світосприйняття. Інтерес до астрономії, космогонії, індійської філософії відобразився у їх музиці як прояв звернень до прихованих релігійно-містичних явищ і смислових підтекстів, які несуть невимовність і незбагненність філософської думки.

У музичній творчості обидва композитори застосовували нові підходи до осягнення світу в процесі духовного вдосконалення. Ці підходи базувались на космічному світовідчутті М. Чюрльоніса та О. Скрыбіна, яке виявилось в усвідомленні космічного універсуму в духовному світі особистості.

7. Однією з найважливіших складових у творчості М. Чюрльоніса є поліфонія, завдяки якій композитор досягнув полісемантичності як у музичних, так і в живописних творах. У музичному доробку М. Чюрльоніса поліфонічні засоби органічно поєдналися з яскравим мелодизмом, втілилися у гнучких контрапунктичних співвідношеннях, зокрема, в його хорових творах та обробках литовських народних пісень. Аналогічні прояви поліфонічності

простежуються також у багатоплановості часо-просторових живописних і літературних творах митця.

8. Музично-образотворче світобачення М. Чюрльоніса яскраво відобразилось в унікальних музично-живописних «Сонатах», вибудованих за музичними композиційними принципами формотворення. Цей синтетичний жанр став новим культурно-мистецьким явищем кінця ХІХ – початку ХХ ст., який не мав аналогів у світовому мистецтві.

У формуванні цього жанру М. Чюрльоніс використав класичні принципи музичної сонатної форми у живописі, зокрема, збереження циклічності форми, контрастність частин як основний принцип драматургії, ладотональну єдність, загальні риси сонатного алегро, різноплановість образної мови.

9. Феномен живопису М. Чюрльоніса полягає в незвичайному художньо-іраціональному баченні, детермінованому символікою космічного універсуму. У живописній творчості М. Чюрльоніса простежуються ознаки поєднання різних категорій часу і простору в єдине цілісне синтетичне явище, наприклад, в його останній картині «Рекс» (1909), де зображено одночасно різні сфери і простори. Основними і характерними особливостями живописної творчості М. Чюрльоніса є: неповторний, оригінальний стиль; нове, діалектичне і космічне мислення, виявлене в музичних формах у живописі та у космічній тематиці творів; «музичність» кольорів і образів; іраціональне художнє бачення; ніжно-прозорий колорит багатьох картин; оригінальна композиція; циклічність творів; багатосаровість планів; перспектива, орієнтована на вертикальні проєкції; висока лінія горизонту; символіка художніх образів; міфологічність та казковість сюжетів.

10. Літературна мова М. Чюрльоніса відрізняється оригінальністю, глибокою філософічністю і бездоганною ритмічно-фонетичною взаємопов'язаністю, обумовленою музично-поетичною образністю, яка втілилася у літературній сонатності, що відображає синтетичність звуко-поетичної лексики. Літературній творчості М. Чюрльоніса у сукупності притаманні розви-

нуті живописно-зображуючі елементи, які є ціннісно-семантичними чинниками музично-живописного світогляду митця.

11. Вплив доби модерну відобразився у творчості М. Чюрльоніса, зокрема, у двоїстості символічних художніх образів, у недомовленості його мистецтва, для якого притаманне використання алегорій, метафор, гіпербол, естетичних натяків і прихованих, внутрішніх семантичних підтекстів. Символіка М. Чюрльоніса виявляє багатоаспектність філософської концепції митця, передбачає нескінченну кількість інтерпретаційних тлумачень. Водночас, знакові образи у семантичному контексті безпосередньо пов'язані у доробку М. Чюрльоніса із міфами, відображають синтез реального та містичного. Поряд з цим, М. Чюрльоніс у художній творчості вийшов за межі символізму і досягнув царини нового мистецько-філософського напрямку – космізму, який став ідейною основою його мислення й відобразився у новому космічному підтексті та у сюжеттиці творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова Е. В. Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Ярославль, 2006. 158 с.
2. Агні Йога (Знаки Агні Йоги). Вчення Живої Етики. Москва: МЦР; Київ: МГО «Укр. Реріх. т-во»: Аура Букс, 2012. 576 с.
3. Андреев Д. Роза Мира. Москва: Руссико, 1991. 288 с.
4. Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 3–38.
5. Антанас А. А. Воздействие дальневосточного искусства на живопись Чюрлениса. URL: <http://gisap.eu/ru/node/1217>
6. Арановский М. Г. Тип музыкального языка и тип творческого процесса // Процессы музыкального творчества. Москва, 1997. Вып. 2. С. 40–52.
7. Арискина Н. О. Миф и философия в культуре: концепция В. С. Соловьева: дис. ... канд. филос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Ростов-на-Дону, 2006. 156 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
9. Асафьев Б. Русская музыка. XIX – начало XX века. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1979. 341 с.
10. АУМ. Живая Этика. Новосибирск: Сибирь – XX век, 1990. 278 с.
11. Афоніна О. Концепція «Синтез-fusion» у сучасному виконавстві // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. 12/13. С. 173–174.
12. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост. Д. Г. Макогоненко. Москва: Правда, 1991. 606 с.
13. Бальчюнене Г. И. М. К. Чюрленис (к 100-летию со дня рождения). Москва: Знание, 1975. 29 с.

14. Бандура А. И. О композиционном процессе Скрябина // Бандура А. И. Процессы музыкального творчества. Москва, 1993. С. 112–132.
15. Бандура А. И. Александр Николаевич Скрябин. Мистика творчества и магия светозвука. URL: <http://www.theosophy.ru/lib/skr.htm>
16. Бандура А. И. Структура тонких миров в музыкально-философской космогонии А. Н. Скрябина. URL: <http://lib.icr.su/node/1741>
17. Баранова І. О. Драма-діалог Лесі Українки та діалогічна традиція в європейських літературах: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Донецьк, 2011. 20 с.
18. Безмежність. Жива Етика. Ч. 1. 1930. Київ: Міжнар. громадська організація «Укр. Реріх. т-во»; Аура Букс, 2013. 464 с.
19. Безмежність. Жива Етика. Ч. 2. 1930. Київ: Міжнар. громадська організація «Укр. Реріх. т-во»; Аура Букс, 2013. 320 с.
20. Белза И. Ф. А. Н. Скрябин. Москва, 1982. 176 с.
21. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1994. 478 с.
22. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с. (Мыслители XX века.)
23. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. Москва: АСТ: Астрель, 2011. 668 с.
24. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
25. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 177 с.
26. Беседы с Учителем: избранные письма Елены Ивановны Рерих / сост. Б. Корженьянц. Рига: Мир Огненный, 2001. 288 с.
27. Бичко А. К. Історія філософії: Підручник. Київ: Либідь, 2001. 408 с.

28. Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового Заповітів. Київ: Укр. Біблійне т-во, 1990. 1152 с.
29. Блаватская Е. П. Письма. Москва: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995. 478 с.
30. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Ч. 2/3. Эволюция символизма. Оккультная и современная наука. Ленинград: Экополис и культура: Андреев и сыновья, 1991. 467 с.
31. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Москва: Правда, 1971. 532 с.
32. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Сочинения: в 2 т. Т. 2. Москва, 1955. С. 147–158.
33. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 1999. 18 с.
34. Брюсов В. Я. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Москва: Худ. лит., 1987. 575 с.
35. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Пер. с нем. Москва: Искусство, 1978. 695 с.
36. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. Москва, 1978. С. 142–261.
37. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. От аналогии и синестезии к синтезу: эволюция идей «видения музыки». URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/anal-sinest_r.htm
38. Ванечкина И. Л. Скрябин и Чюрленис: музыка и живопись на пути к синтезу. URL: http://prometheus.kai.ru/skr-chur_r.htm
39. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Ленинград: Художник, 1983. 400 с.

40. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2006. 20 с.
41. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. Москва: Наука, 1988. 520 с.
42. Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика: наук. вісник НМА України ім. П. І. Чайковського. Вип. 103. Київ, 2012. 250 с.
43. Волкова В. Н. Н. Рерих – М. Волошин – М. Чюрленіс (пути художественного синтеза) // Рериховские чтения 1984 г.: к 110-летию Н. К. Рериха и 80-летию С. Н. Рериха. Новосибирск, 1985. С. 23–29.
44. Волошин М. Собрание сочинений / под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Москва: Эллис Лак 2000, 2005. 608 с.
45. Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. Москва: Изогиз, 1936. 152 с.
46. Гаудримас Ю., Савицкас А. М. К. Чюрленіс. Вильнюс: Вага, 1974. 100 с.
47. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. Пер. с нем. Б. Столпнера. Москва: Искусство, 1968. 328 с.
48. Гете И. В. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Пер. с нем. Москва: Правда, 1950. 702 с.
49. Голод Р. Б. Иван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 37 с.
50. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Муз. Україна, 1970. 320 с.
51. Грищенко А. А. Творческая теургическая эпоха в наследии Н. А. Бердяева: дис. ... канд. филос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Краснодар, 2006. 188 с.

52. Дернова В. П. Последние прелюдии Скрябина: исследование. Москва, 1988. 94 с.
53. Достоевский Ф. М. Об искусстве. Москва: Искусство, 1973. 632 с.
54. Живая этика и наука: материалы Междунар. науч.-обществ. конф. Москва: МЦР: Мастер-банк, 2008. 760 с.
55. Завірюхіна І. Г. Контекстуальна парадигма художньо-інноваційних процесів в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2011. 19 с.
56. Закс Л. Музыка в культуре XX века // Музыка в духовной культуре XX века. Екатеринбург, 2008. С. 8–22.
57. Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. Материалы по истории мысли и литературы / подгот. М. О. Гершензоном. Москва, 1919. С. 122–203.
58. Збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки. Вип. 6 / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів: Ставропігон, 2012. 291 с.
59. Зенкин К. Музыка в контексте «высшего синтеза» А. Ф. Лосева // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 66–76.
60. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств: сб. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–20.
61. Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество. Москва: Искусство, 1987. 255 с.
62. Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 6: История науки. Недавнее прошлое (XX век). Москва: Языки славянской культуры, 2009. 384 с.
63. Иванов В. Н. К. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Аполлон. 1914. № 3. С. 5–21.
64. Ієрархія. Вчення Живої Етики. Москва: МЦР; Київ: МГО «Укр. Репрiх. т-во»: Аура Букс, 2014. 384 с.

65. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 256 с.
66. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. Ленинград: Ленизогиз, 1933. 570 с.
67. История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2007. 576 с.
68. Иттен И. Искусство цвета. 2-е изд. Москва: Издатель Д. Аронов, 2001. 96 с.
69. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 416 с.
70. Кассирер Э. Философия символических форм // Культурология. XX век. Антология. Москва, 1995. С. 166.
71. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
72. Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада: сб. ст. Москва, 1972. С. 99–112.
73. Королева С. В. Символизм рубежа XIX–XX вв. и художественная практика современного прикладного и проектного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». Санкт-Петербург, 2010. 224 с.
74. Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: материалы Междунар. науч.-обществ. конф.: в 3 т. Т. 1. Москва: МЦР, 2003. 352 с.
75. Крохина Н. П. Синтез как основополагающий принцип культуры в русской мысли Серебряного века // Соловьевские исследования: периодич. сб. науч. тр. / отв. ред. М. В. Максимов. Иваново, 2009. Вып. 4 (24). С. 47–58.
76. Ландсбергис В. Композиторское творчество М. К. Чюрлениса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.821 «Музыкальное искусство». Вильнюс, 1969. 24 с.
77. Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса (соната весны). 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1975. 280 с.

78. Леман Б. Чурлянис. 2-е изд. Петроград: Тип. Кюгельген, Глич и Ко, 1916. 29 с.: 15 ил.

79. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1 / под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. 444 с.: 109 ил.

80. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2 / под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. 480 с.: 58 ил.

81. Листки саду Морії. Книга перша. Зов. Москва: МЦР; Київ: МГО «Укр. Реріх. т-во», «Майстерня книги», 2009. 400 с.: іл.

82. Листки саду Морії. Книга друга. Озоріння. Москва: МЦР; Київ: МГО «Укр. Реріх. т-во», «Майстерня книги», 2010. 368 с.: іл.

83. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. Москва, 1991. С. 315–395.

84. Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Серия «Литература и язык». Т. 30. Вып. 1. Москва, 1971. С. 3–13.

85. Лосский Н. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. Москва: Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.

86. Лунева А. Н. Проблема синтеза музыки и живописи в творчестве М. К. Чюрлениса: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 1996. 178 с.

87. Лунева А. Н. Мифопоэтическая природа синтеза искусств в творчестве М.-К. Чюрлениса // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов-на-Дону: РГК, 2009. С. 130–140.

88. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 15 с.

89. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. Москва: Наука, 1992. 326 с.

90. Маковский С. Н. К. Чурлянис // Аполлон. 1911. № 5. С. 23–28.

91. Маловицька Л., Бохнюк В. Феномен синестезії у художньому мисленні генія (на прикладі творчості М. К. Чюрльоніса) // Актуальні проблеми сучасної філософії та науки: творче, критичне і практичне мислення: зб. наук. праць за матеріалами II Міжвуз. наук.-теоретич. конф., 23 груд. 2009 р. Житомир, 2009. С. 26–29.

92. Маслякова А. И. Музыкально-эстетическая концепция А. Н. Скрябина: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2012. 187 с.

93. Матвеева Л. Л. Культурологія: курс лекцій: навч. посіб. Київ: Либідь, 2005. 512 с.

94. Матюнина Д. С. Литераторы серебряного века в портретах художников «Мира искусства»: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство». Москва, 2004. 227 с.

95. Межелайтис Э. Контрапункт. Лирическая проза. Мир Чюрлениса. Москва: Известия, 1972. 448 с.

96. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина. Москва: Сов. композитор, 1981. 272 с.

97. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. Киев, 1984. 100 с.

98. Музыка: большой энцикл. словарь. 2-е изд. / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Большая рос. энцикл., 1998. 672 с.

99. Музыкальная энциклопедия. Т. 4 / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Сов. энцикл., 1990. 672 с.

100. Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, творческие концепции: сб. науч. тр. кафедры теории музыки МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1992. 208 с.

101. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / сост. Л. И. Дыс. Киев: Музична Україна, 1989. 181 с., нот.

102. Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. 192 с.

103. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика». Вип. 103. Київ, 2012. 250 с.
104. Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VIII Междунар. заоч. науч.-практ. конф. Ч. I. Москва, 2013. 196 с.
105. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
106. Нейгауз Г. Г. Доклады и выступления. Беседы. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе / сост. А. Ф. Хитрук. Москва: Дека-ВС, 2008. 440 с.
107. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. Москва, 1994. 224 с.
108. Николаева А. И. Особенности фортепианного стиля Скрябина. Москва: Сов. композитор, 1983. 104 с.
109. Новиков А. О. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини XIX – початку XX ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2007. 36 с.
110. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. Вып. 1. Москва, 1972. С. 358–394.
111. Осадко Г. В. Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості Петра Карманського): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06. Тернопіль, 2006. 22 с.
112. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. Львів: БАК, 2005. 232 с.
113. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму (типологічний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05. Тернопіль, 2006. 20 с.
114. Пичко Н. С. Феномен мистериального в контексте культуры русского Серебряного века: дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01. Москва, 2005. 202 с.

115. Погорелая С. В. В. С. Соловьев и А. Н. Скрябин: идеи соборности, теургии, синтеза искусств // Соловьёвские исследования: периодич. сб. науч. тр. / отв. ред. М. В. Максимов. Вып. 9. Иваново, 2004. С. 263–276.

116. Попов Ю. К. Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. Харків, 2008. 19 с.

117. Псалтир на всяку потребу: в якій потребі який псалом читати. Глибока, 2011. 432 с.

118. Потапенко О. І. Словник символів. URL: <http://refdb.ru/look/1176022.html>

119. Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. М. Г. Арановский. Москва: Музыка, 1974. 336 с., нот.

120. Пяковский И. Б. Логика музыкального мышления. Киев: Муз. Україна, 1987. 184 с.

121. Пяковский И. Б. Символическая логика как инструмент исследования логико-конструктивных принципов музыкального мышления // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования: сб. ст. Киев, 1988. С. 24–30.

122. Рерих Е. И. Письма: в 9 т. Т. 1 (1929–1938). Минск: Белорус. фонд Рерихов, ПРАМЕБ, 1992. 444 с.

123. Рерих Е. И. Письма: в 9 т. Т. 2. (1934). Москва: МЦР, 2013. 600 с.: ил.

124. Рерих Е. И. Письма: в 9 т. Т. 6. (1938–1939). Москва: МЦР, 2006. 560 с.: ил.

125. Рерих Е. И. Письма: в 9 т. Т. 8. (1948–1950). Москва: МЦР, 2008. 496 с.: ил.

126. Рерих Е. И. Письма: в 9 т. Т. 9. (1951–1955). Москва: МЦР, 2009. 608 с.: ил.

127. Рерих Н. К. Листы дневника: в 3 т. Т. 1. (1934–1935). Москва: МЦР, 1995. 671 с.: ил.

128. Рерих Н. К. Обитель света. Москва: МЦР, 1992. 64 с.
129. Рерих Н. К. Пути Благословения. Минск: Университетское, 1991. 102 с.
130. Рерих Н. К. Художники жизни. Москва: МЦР, 1993. 88 с.
131. Рерих Н. К. Цветы Мории. Минск: Белорус. фонд печати, 1997. 180 с.
132. Рерих С. Н. Искусство и Жизнь. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2004. 330 с.
133. Рерих С. Н. К беседе с художниками: сб. ст. 2-е изд., исправл. М.: МЦР, Мастер-банк, 2006. 112 с.
134. Реріх і Шевченко: каталог виставки 2000–2001 років, статті та матеріали круглого столу: зб. / відп. ред. Ю. В. Патлань. Київ: Укр. Реріх. т-во, 2004. 111 с.
135. Розинер Ф. Гимн солнцу. Искусствоведческая повесть. Москва: Молодая гвардия, 1974. 190 с.
136. Розинер Ф. Искусство Чюрлениса. Москва: Терра, 1992. 408 с.: ил.
137. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. Москва: Работник просвещения, 1925. 160 с.
138. Савельева И. П. Идеи космизма в музыкальной культуре серебряного века: дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Москва, 2003. 148 с.
139. Савчин Г. Феномен синестезії у творчості художників В. Кандінського та М. Чюрльоніса // Старовропигійські філософські студії: зб. наук. праць з музикознавства, психології та педагогіки. Львів, 2012. Вип. 6. С. 278–288.
140. Сарьян М. С. Из моей жизни. 3-е испр. и доп. изд. Москва: Изобразит. искусство, 1985. 304 с.: ил.
141. Свет на пути: из древнего индусского писания «Книга Золотых правил». Голос безмолвия. Семь врат. Два пути: из сокровенных индусских

писаний / обнародовано Е. П. Блаватской; пер. с англ. Е. Ф. Писаревой. Киев: Укрполиграфсервис, 1991. 64 с.

142. Серебрякова Ю. В. Проблема синестезии в культурно-историческом аспекте (на материале русской поэзии, музыки и живописи к. XIX – н. XX вв.): дис. ... канд. культурологи: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Москва, 2004. 101 с.

143. Синтез искусств // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва, 1976. Т. 23: Сафлор–Соан. С. 430–431.

144. Словник філософських термінів. URL: http://library.nulau.edu.ua/POLN_TEXT/KOMPLEKS/KURS_1/kurs/5/109.htm

145. Скрябин А. Н. Письма / сост. и ред. А. В. Кашперова. Москва: Музыка, 1965. 720 с.

146. Скрябин. Человек, художник, мыслитель: сб. ст. / сост. О. М. Томпакова. Москва, 2005. 220 с.

147. Скрябин А. Н. Стихи. Гимн искусству. Текст финала Первой симфонии. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Слова_хора_из_финала_Первой_симфонии_-_Скрябин.

148. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича. URL: <http://term.in.ua>

149. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 230 с.

150. Соловьев В. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. Брюссель, 1970. 496 с.

151. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва: Искусство, 1991. 701 с.

152. Степанов Т. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. 320 с.

153. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с.

154. Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». Барнаул, 2006. 257 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnost-kak-svoistvo-zhivopisi>

155. Тасалов В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград, 1978. С. 20–44.

156. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва: Наука, 1987. 239 с.

157. Тилик І. В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького і духовного життя України другої половини XVIII ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 16 с.

158. Тилик І. В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького і духовного життя України другої половини XVIII ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 207 с.

159. Томпакова О. М. Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. Москва: Ирис-Пресс, 1995. 16 с.

160. Узикова О. В. Символизм в творчестве М. К. Чюрлениса // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы XVI междунар. заоч. науч.-практ. конф., сент. 2013 г. Москва, 2013. Вып. 9. С. 51–55.

161. Узикова О. В. Чюрленис и Скрябин: параллели философской концепции искусства // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы VIII междунар. заоч. науч.-практ. конф., 5 февр. 2013 г. Москва, 2013. Ч. 2. С. 135–144.

162. Узікова О. В. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності // Вісник НАКККіМ: наук. журнал. Київ, 2015. Вип. 1. С. 146–154.

163. Узікова О. В. Літературна творчість М. К. Чюрльоніса // Сучасна наука ХХІ століття: матеріали 9-ї міжнар. наук.-практ. конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 2 С. 14–17.

164. Узікова О. В. Міфи і легенди у творчості М. К. Чюрльоніса // Сучасний соціокультурний простір: матеріали 10-ї міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 1. С. 65–68.

165. Узікова О. В. М. К. Чюрльоніс як творча особистість // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 28. С. 173–182.

166. Узікова О. В. Образність у музиці М. К. Чюрльоніса // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наук. зап. КНУКіМ: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 14. С. 196–202.

167. Узікова О. В. Основні ознаки музичної творчості М. К. Чюрльоніса // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молод. учених, 24–25 квіт. 2014 р. Харків, 2014. С. 18.

168. Узікова О. В. Синтез мистецтв у творчості художника та композитора М. К. Чюрльоніса // Культура України: зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 43. С. 257–265.

169. Узікова О. В. Характерні особливості живопису М. К. Чюрльоніса // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 29. С. 154–161.

170. Українка Л. Поеми. Драматичні твори: у 2 т. Т. 2. Київ: Дніпро, 1970. 336 с.

171. Умов Н. А. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли. Санкт-Петербург: Естествоиспытатель, 1914. 47 с.

172. Ученые записки: сб. ст., посв. 125-летию со дня рождения А. Н. Скрябина. Вып. 3. Москва: Ирис-Пресс, 1998. 223 с.

173. Фадеева Е. В. Фактурно-гармоническая система позднего периода творчества А. Н. Скрябина (опыт комбинаторного анализа): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1995. 157 с.

174. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлениса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Петрозаводск, 1996. 28 с.

175. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлениса: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Петрозаводск, 1996. 156 с.

176. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса: монография. Саратов, 1989. 160 с.

177. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Москва: Мысль, 1994–1999.

178. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. Москва: Изобразит. искусство, 1996. 336 с.

179. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Москва: Правда, 1990. 496 с.

180. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. Москва, 1996. С. 199–215.

181. Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.

182. Философский энциклопедический словарь. Москва: ИНФРА-М, 2006. 568 с.

183. Фока М. В. Синкретизм образного світу Павла Тичини: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2009. 19 с.

184. Фохт Б. А. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. Москва, 1994. С. 201–202.

185. Франко І. Я. Зібрання творів: у 20 т. Т. 16. Літературно-критичні статті. Київ: Держлітвидав, 1955. 468 с.

186. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 39. Літературно-критичні праці (1911–1914). Київ: Наук. думка, 1983. 703 с.

187. Фролова Н. А. Взаимодействие этического и эстетического в русской философской мысли второй половины XIX начала XX вв.: культуроло-

гический анализ: дис. ... канд. филос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Липецк, 2008. 180 с.

188. Хазрат Инайат Хан. Мистицизм звука. URL: http://e-puzzle.ru/page.php?al=xazrat_inajat_xan__gajan

189. Хангельдиева И. Г. Синтез искусств как средство выразительности // Философские науки. 1991. № 7. С. 45–55.

190. Хейдок А. П. Огонь у порога: сб. ст. Магнитогорск: Амрита-Урал, 1994. 156 с.

191. Хейдок А. П. Радуга чудес. Рига: Виеда, 1994. 117 с.

192. Чайковский П. И. Статьи о Рихарде Вагнере. Вагнер и его музыка. URL: <http://www.wagner.su/node/103>

193. Чередниченко Д. С. Чюрльонісів шлях. Київ: Етнос, 1996. 104 с.: ил.

194. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни: земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. Москва: Мысль, 1995. 767 с.

195. Чижевский А. Л. Музыка тончайших светотеней: стихотворения. Москва: НексМедиа, ИД «Комсомольская правда», 2013. 238 с.: ил.

196. Чижевский А. Л. На берегу Вселенной. Воспоминания о К. Э. Циолковском. Москва: Айрис-пресс, 2007. 448 с.

197. Чудовский В. Н. К. Чурлянис // Аполлон. 1914. № 3. С. 22–58.

198. Чюрленис Я. К. Воспоминания о М. К. Чюрленисе. Вильнюс: Вага, 1975. 368 с.

199. Чюрленис М. К. Картины, эскизы, мысли: худож. альбом / сост. Б. Вяркялите-Фядаравичене. Москва, 2006. 226 с.

200. Шапошникова Л. В. Веления космоса. Москва: МЦР, 1995. 144 с.

201. Шапошникова Л. В. Мудрость веков. Москва: МЦР, Мастер-банк, 1996. 480 с.

202. Шапошникова Л. В. Тернистый путь красоты. Ч. 2. На берегах иных миров. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2001. 335 с.

203. Шапошникова Л. В. Держава Рерихов: сб. ст.: в 2 т. Т. 1. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2006. 572 с.: ил.
204. Шапошникова Л. В. Держава Рерихов: сб. ст.: в 2 т. Т. 2. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2006. 592 с.: ил.
205. Шапошникова Л. В. Ученый, мыслитель, художник. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2006. 192 с.
206. Шапошникова Л. В. Земное творчество космической эволюции. Москва: МЦР, Мастер-банк, 2011. 956 с.
207. Шапошникова Л. В. Метаисторическая живопись Н. К. Рериха. Москва: МЦР, Мастер-Банк, 2013. 448 с.
208. Шапошникова Л. В. Свет и тернии Космического пути планеты Земля. Москва: МЦР, 2015. 640 с., 205 илл.
209. Шевченко О. В. Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века: дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Астрахань, 2003. 173 с.
210. Шевчук Т. С. Концепції французького символізму в літературно-естетичних поглядах і поезії Д. С. Мережковського кінця 80-х – початку 90-х років XIX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ, 2002. 19 с.
211. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966. 496 с.
212. Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике. Москва: Изд. иностр. лит., 1963. 829 с.
213. Шипов Г. И. Тонкие миры в теории физического вакуума // Пути восхождения: сб. ст. Москва, 1995. С. 102–103.
214. Шлецер Б. Александр Скрябин : личность, мистерия. Берлин: Гра-ни, 1923. 119 с.
215. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // Шопенгауэр А. Избранные произведения. Москва, 1993. С. 413–474.

216. Шостакович О. Г. Поэзия Н. К. Рериха и ее место в русской философской лирике: дис. ... канд. искусствовед.: спец. 10.01.02. «Русская литература». Киев, 1997. 162 с.
217. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. 400 с.
218. Эткинд М. Г. Мир как большая симфония. Ленинград: Искусство, 1970. 160 с.
219. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. Москва: Ренессанс, 1992. 320 с.
220. Юрченко О. М. Біблійний символізм у культурно-національних картинах світу: спроба порівняльного аналізу: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія. Філософія культури». Харків, 2007. 18 с.
221. Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха: монография. Самара: Агни, 1996. 272 с.
222. Bruveris J. Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. Kaunas: Sviesa, 1973. 95 p.
223. Ciurlionis M. K. Apie muzika ir daile: Laiskai, uzrasai ir straipsniai. Vilnius: Valst. groz. lit. l-kla, 1960. 339 p.
224. Ciurlionis M. K. Laiskai Sofijai / sudare ir parengė V. Landsbergis. Vilnius: Vaga, 1973. 171 p.
225. Ciurlionis: painter and composer: collected essays and notes, 1906–1989 / sudare S. Gostautas. Vilnius: Vaga, 1994. 559 p.
226. Jukonen H. M. K. Ciurlionis. Liet-tualainen taidemaglari. Helsinki: Eripainos Jousimiehest, 1926. 20 p.
227. Landsbergis V. M. K. Ciurlionis: time and Content. Vilnius: Lituanus, 1992. 205 p.
228. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Biografija. URL: https://lt.wikipedia.org/wiki/Mikalojus_Konstantinas_Ciurlionis#Biografija
229. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. URL: <http://ciurlionis.eu/ru/>

230. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. URL: <http://ciurlionis.eu/ru/zhivopis/gallery/>
231. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. URL: <http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/ciurlionis/#works>
232. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus. URL: <http://www.ciurlionis.lt/index.php?f=center&lg=en>
233. Nakow A. Mikolaj Ciurlionis // Kultura. 1967. № 6. P. 26–51.
234. Slapelis I. M. K. Ciurlionies testamentas // Naujoji Romuva. 1931. № 21. P. 489–492.
235. Vaitkunas G. M. K. Ciurlionis Übersetzung aus dem litauischen Manuskript Edmund Danner. Dresden: VEB Verlag Der Kunst, 1975. 278 s.
236. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Bd. 3. Berlin. Leipzig: Stuttgart, 1982. 20 s.
237. Worobiow N. M. K. Ciurlionis: Der litauische Maler und Musiker. Leipzig: Pribacis, 1938. 95 s.

Потні джерела

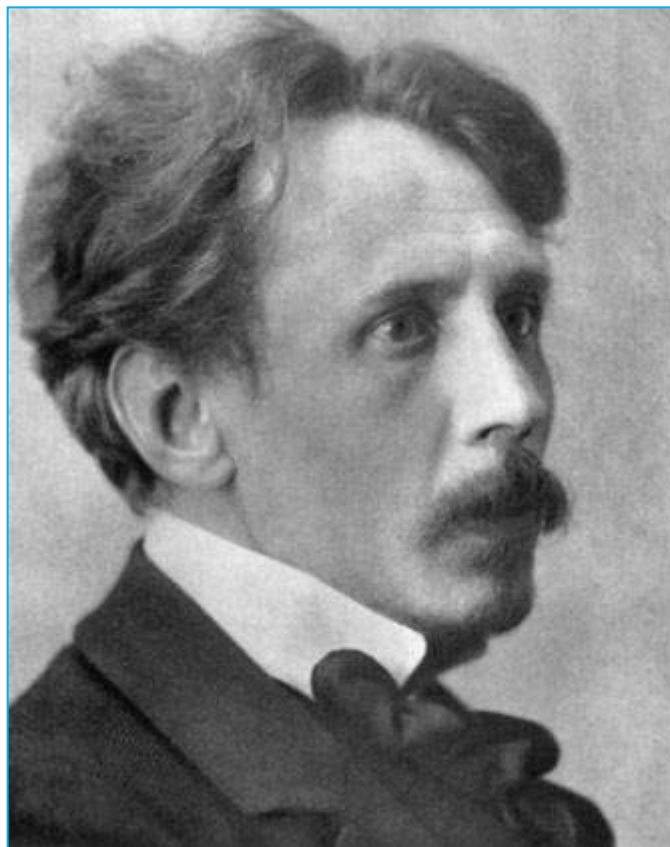
238. Чюрленис М. К. Избранные произведения для фортепиано /сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Ландсбергиса. Ленинград: Музыка, 1975. 79 с.
239. Чюрленис М. К. Избранные хоры без сопров. / предисл. В. Ландсбергиса. Ленинград: Музыка, 1983. 64 с.
240. Чюрленис М. К. В лесу: симфоническая поэма: партитура. Ленинград: Музыка, 1975. 63 с.
241. Чюрленис М. К. Симфоническая поэма «Море»: для больш. симф. орк. с органом: партитура. Москва–Ленинград: Музыка, 1965. 176 с.
242. Čiurlionis M. K. Kurinai fortepijonui / par. red. I. Ciurlionyte. Vilnius, 1975. 263 p.
243. Čiurlionis M. K. De profundis: klavyras / red. R. Misiukevičius. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 1998.

244. Čiurlionis M. K. De profundis: partitura / red. R. Misiukevičius. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 1998.
245. Čiurlionis M. K. Kanonai, fugos ir preliudai / red. Jadvyga Čiurlionytė. Vilnius: Vaga, 1965.
246. Čiurlionis M. K. Kanonai ir fugos: stuginiu kvartetui; fuga d-moll; stuginiu trio: partitura ir b alsai. Kaunas, 1998. 24 p.
247. Čiurlionis M. K. Kurinai fortepijonui. Valstybine Grozines literaturos leidykla. Vilnius, 1957. 225 p.
248. Čiurlionis M. K. Liaudies dainos chorams / parengė R. Misiukevicius. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 1999.
249. Čiurlionis M. K. Penki chorai Sofijos Kymantaitis юодоюiais / red. Kučinskas. Kaunas: Jono Petronio spaustuvė, 1995.
250. Čiurlionis M. K. Preliudai ir fugos / red. Jadvyga Čiurlionytė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
251. Čiurlionis M. K. Religine choro muzika / parengė R. Misiukevicius. Kaunas, 2000. 63 p.
252. Čiurlionis M. K. Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei M. K. Čiurlionis / red. Darius Kučinskas. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 1993.

ДОДАТКИ

Додаток А

Життєвий і творчий шлях М. Чюрльоніса



М. Чюрльоніс. 1909 р. (фото С. Флері)

Життєвий і творчий шлях М. Чюрльоніса (1875–1911) можна лише умовно поділити на три основних періоди:

1. ранній період (1875–1885);
2. середній період (1886–1893);
3. зрілий період (1894–1911).

На нашу думку, можна також виокремити і конкретизувати важливі етапи у житті та творчості М. Чюрльоніса, котрі сприяли розвитку і становленню творчої особистості митця:

1. Варшавський період (1894–1899);

2. Ляйпцігський період (1901–1902);
3. Петербурзький період (1909–1910).

Розглянемо основні та маловідомі події життєвого і творчого шляху митця для того, щоб охарактеризувати головні особливості його творчості і проаналізувати його синтетичне мислення.

М. Чюрльоніс народився 22 вересня 1875 р. у м. Варені на півдні Литви, в сім'ї сільського органіста. Нині місто Варена є адміністративним центром Варенського району. Батько М. Чюрльоніса – Константінас Чюрльоніс був литовським селянином, який народився у 1846 р., у с. Гоубіняй, у родині вільного селянина. Мати – Аделє Марія Магдалена Радманайте–Чюрльонене з родини, що емігрувала до Литви з Регенсбургу (Баварії). Вона народилась у 1854 р. у дзукійському м. Сейріяї. Незважаючи на те, що мати М. Чюрльоніса була німкенєю за походженням, вона вільно говорила литовською, німецькою, польською мовами та знала безліч народних пісень, казок тощо. Вона виростила дев'ятеро дітей: п'ятеро синів (Повіласа, Стасіса, Пятраса, Йонаса і Микалоюса), з яких Микалоюс Константінас був старшим і чотири доньки (Марію, Ядвігу, Валерію, Юзе). Брат Юозас не прожив і року та помер. Родина Чюрльонісів була творчою та інтелігентною. Усі діти добре грали на фортепіано.

Я. Чюрльоніте відмічає, що М. Чюрльоніс надзвичайно сильно любив свою матір і дуже поважав її. Мати М. Чюрльоніса дуже сильно любила сина Микалоюса і називала його Кастукасом. Любляча мати усім своїм дітям передала величезну любов до рідного краю, до литовських народних пісень, фольклору і зуміла виховати їх як благородних і порядних людей та розвинути їх таланти і творчі здібності. Я. Чюрльоніте зауважує, що з самого раннього дитинства в їх рідному домі, у Друскінінкаї, завжди звучала музика і була присутня творча атмосфера. Я. Чюрльоніте згадує у своїх споминах про її брата Микалоюса, що коли князь М. Огінський на честь закінчення Варшавської консерваторії подарував М. Чюрльонісу нове чорне піаніно фірми «Арнольд Фібігер», то батько М. Чюрльоніса створив розклад занять на фортепі-

ано для всіх дітей по годинам, щоб всім дітям було достатньо часу займатися, а М. Чюрльонісу ще імпровізувати і створювати музику. Я. Чюрльоніте акцентує увагу на тому, що М. Чюрльоніс дуже сильно любив імпровізувати на фортепіано вечорами, закрившись один у кімнаті. Інші діти та батьки слухали його імпровізації та насолоджувалися прекрасною музикою, яка їх приваблювала і зачаровувала. Вона зазначає, що сам М. Чюрльоніс величезну увагу приділяв імпровізації та вважав, що за імпровізацією майбутнє, тому що саме імпровізація допомагає звільнити душу людини та підносить її до більш високих сфер буття. Сам М. Чюрльоніс писав про свої імпровізації: «Ці імпровізації – найтонший рух душі, мова сутінкових тіней, така інтимна і така чиста. Я залишу їх люблячим серцям» [188, 258].

З 1876 по 1877 рр. родина Чюрльонісів жила у містечку Ратніче. У 1878 р. Чюрльоніси переселились у Друскінінкай, де знаходився курорт мінеральних вод.

У 1885 р. Миколаюс Константінас закінчив Друскінінкайську початкову школу. В цей час він вже вмів грати на фортепіано. Першим вчителем музики у М. Чюрльоніса був його батько. Вже у шість років хлопчик грав на органі в церкві. У маленького Кастукаса, як його називали в сім'ї, були виявлені неординарні музичні здібності: у хлопчика був абсолютний музичний слух і композиторське мислення. Згодом батько віддав сина навчатися в оркестрову школу до невеличкого містечка Плунги, яку тримав князь М. Огінський, а далі до Варшави, де він продовжив музичну освіту.

У 1889–1893 рр. Кастукас жив у Плунгеському маєтку князя М. Огінського, де він співав у хорі та почав малювати і вчитися створювати музику.

Щодо навчання композиції, слід відмітити, що перші кроки у створенні музики М. Чюрльоніс робить ще з тринадцяти років після закінчення початкової школи у Плунзі. Там він вчився грати на флейті та створював перші музичні твори. З 1892 р. Миколаюс Константінас як флейтист оркестру отримував заробітну плату та виступав на концертах. Йому допомагав князь

М. Огінський, який вважав себе меценатом і забезпечував М. Чюрльонісу подальше навчання.

У перші ж роки під керівництвом З. Носковського М. Чюрльоніс створює невеликі п'єси для фортепіано. У Варшаві його часто запрошували у сім'ю доктора Марковича. На канікулах він повертався у Друскінінкай, де жила в приватному будинку його родина. Як композитор, М. Чюрльоніс почав свою діяльність з двадцяти років.

У 1894–1899 рр. вчився у Варшавському музичному інституті. По класу фортепіано М. Чюрльоніс спочатку вчився у професора Т. Бжезицького (1895), а потім у професора А. Сигетинського.

Найкращим другом М. Чюрльоніса по інституту був композитор Е. Моравський, в домі якого митець часто перебував. Там М. Чюрльоніс познайомився з сестрою Еугеніуша Моравського – Марією, яку щиро покохав, але їх весілля не судилося бути. Батько Марії, помітивши їх взаємні почуття, примусив доньку вийти заміж за іншого.

У Варшавському музичному інституті М. Чюрльоніс вивчає крім історії і теорії музики гармонію і відвідує хоровий клас. Також у цей період він вивчає природознавчі науки, астрономію, філософію, нумізматику, мінералогію тощо. У період навчання він захоплюється творами О. Міцкевича, Ю. Словацького, Б. Пруса, Ф. Ніцше, Л. Толстого та інших. Створює цикли канонів, фуг, прелюдій, варіацій для фортепіано, струнних квартетів. М. Чюрльоніс закінчив інститут з дипломом з фаху композиції. Випускна робота його – кантата для хору й оркестру «De Profundis».

У 1899 р. після закінчення інституту у Варшаві, М. Чюрльонісу запропонували посаду директора музичної школи у Любліні, але він відмовився, бо прагнув вільної, нічим не обмеженої, творчості та душевного спокою, необхідного для внутрішнього зосередження. Для М. Чюрльоніса найважливішим був внутрішній світ і духовні творчі переживання.

З юності М. Чюрльоніс відкрив для себе твори І. Баха, Р. Вагнера, Л. Бетховена, П. Чайковського, якими захоплювався все життя. Окрім того,

М. Чюрльоніс любив литовські народні пісні, обробки яких створював для сімейного домашнього хору. Його обробки співала вся родина.

Теорії композиції М. Чюрльоніс навчився у Варшавському музичному інституті в 1893–1899 рр. у З. Носковського.

У 1900 р. М. Чюрльоніс створив полонез для духового оркестру і присвятив його своєму меценатові М. Огінському. У музичному альманасі «Меломан» з'явилася перша публікація твору М. Чюрльоніса – ноктюрн *fis-moll*.

У 1900–1901 рр. М. Чюрльоніс створив свою першу симфонічну поему «В лісі», яку присвятив другу Е. Моравському [160]. Пейзажна картина, ліричною тематикою якої є життя литовської природи, назавжди стала великим досягненням литовської музики. Основу твору склали реальні враження. Коли М. Чюрльоніс на канікулах перебував у Друскінінкаї, він один ходив у лісі, прислуховуючись до музики лісу, а згодом передав її в музиці та в живописі. Шум литовських сосен запам'ятався М. Чюрльонісу ще з дитинства та втілювався у його творах. Поема «В лісі» відрізняється ліричністю та контрастами художніх образів.

Влітку 1901 р. М. Чюрльоніс пише прелюди. Відвідує Плуңгу, Палангу та зустрічається з М. Огінським, який пообіцяв допомогти вчитися митцю у Ляйпцігській консерваторії.

У 1901 р. М. Чюрльоніс вступає до консерваторії у Ляйпцігу, яку закінчив у 1902 р. у професора К. Рейнеке, де змінює свій фах: він став навчатися композиції, відчуваючи внутрішню потребу стати композитором.

М. Чюрльоніс відвідує лекції з естетики, психології, історії. У Гевендхауз-оркестрі й Ляйпцігській опері слухає улюблені твори Г. Генделя, П. Чайковського, Р. Вагнера, Ф. Ліста. Також митець відвідує Ляйпцігський музей, де споглядає картини символістів. Самостійно вивчає інструментовки Г. Берліоза, Р. Штрауса у бібліотеці видавництва Петерса. Під час навчання у консерваторії створює увертюру «Кястутіс», чотирьох-частинний «Струнний квартет», поліфонічні твори «Sanctus» и «Kurіe». Під час канікул митець малює.

Восени 1902 р. М. Чюрльоніс отримав диплом та повернувся до Варшави, де жив, заробляючи приватними уроками музики. Захоплюючись музикою І. Баха, М. Чюрльоніс створював фуги, фугети, канони.

Потрібно зазначити, що М. Чюрльоніс був першим литовським професійним композитором. Він є автором перших у литовській музиці симфонічних і камерно-інструментальних творів, створених в епоху пізнього романтизму. Ще студентом М. Чюрльоніс написав кілька творів. Це були сонати (чотиричастинні), прелюдії та фуги, симфонічні та камерні твори, увертюра «Кястутіс» (1902); камерно-інструментальні ансамблі, понад 200 творів для фортепіано, твори для органу, кантата, обробки литовських народних пісень тощо. Паралельно він працював як художник. Його живописній творчості належать цикли картин, які він створює протягом декількох років, а саме: цикл «Створення світу» (1905–1906), цикл «Пори року» (1906–1907), цикл «Квіти» (1907–1908); музичні цикли: «Соната весни» (1907 р.), «Соната сонця» (1907), «Соната зірок» (1908), «Соната пірамід» (1909), «Соната моря» (1908), «Фуга з диптиху «Прелюдія і фуга» (1908), космічний цикл «Знаки зодіаку» (1906–1907) та інші.

Ще на початку його художньої і музичної творчості, який припав на Варшавський період, М. Чюрльоніс віддає перевагу пейзажу. У Варшавській студії у 1903 р. він створив свою першу картину, яку назвав «Музика лісу». Назва цієї картини свідчила про музичне мислення автора. Різниця між першими творами Чюрльоніса-композитора та першою роботою Чюрльоніса-художника сім років. Проведемо паралель між картиною Чюрльоніса «Музика лісу», яка написана у 1903 р. та симфонічною поемою «У лісі», яка написана на кілька років раніше, у 1900–1901 рр. Спільна ідея відображена в живописі та в музиці, лише різними художніми засобами. У цих творах М. Чюрльоніс змалював картину литовської природи і виразив любов до краси. Також у цей період М. Чюрльоніс створював крім картин вітражі на склі та офорти.

З 1903 р. митець пише цикл із семи картин «Симфонія похорон». Також Чюрльоніс починає писати симфонічну поему «Море».

З 1903 р. він писав невеликі фортепіанні п'єси, прелюдії і варіації, яких за три роки накопичилось більше пів-сотні.

У 1904 р., коли М. Чюрльоніс вступив до Варшавської Школи вишуканих мистецтв, він захоплюється астрономією, космогонією, індійською філософією, і особливо творчістю видатного індійського поета і мудреця Рабіндраната Тагора. Душа М. Чюрльоніса прагнула до незвичайної, космічної і неповторної творчості, яка відрізняється від всього стандартного і буденного. М. Чюрльоніс намагався розкрити свою вищу творчу індивідуальність та творити завдяки своєму Вищому «Я». Він перебував все життя в пошуках єдиної і вічної істини Буття і знайшов її в глибині свого внутрішнього мікркосму. М. Чюрльоніс прагнув кращого, більш досконалого світу і хотів, завдяки красі і творчості, зробити кращим світ Землі та відкрити людству нові шляхи пізнання в науці та мистецтві.

Ранні художні роботи М. Чюрльоніса – пастелі. Перші кроки у живописі митець робить під впливом майстрів польського і німецького символізму, які нашаровуючись на особливості самого М. Чюрльоніса, зробили його самобутнім і неповторним майстром. Його стиль базувався на основі мови художньо-музичних образів.

Перші картини митця – це сільські литовські пейзажі, зроблені по ескізам з натури. Пізніше уява М. Чюрльоніса проникає за межі буденності і змальовує інший, неземний світ художніх образів. Невидимий світ відображався у видимих формах у всій творчості М. Чюрльоніса.

Влітку 1905 р. М. Чюрльоніс здійснив мандрівку на Кавказ і в Крим [160]. Ця поїздка стала можливою завдяки Броніславі Вольман, з родиною котрої М. Чюрльоніс підтримував дружні стосунки. Разом з її сином Броніславом, М. Чюрльоніс займався в художній академії, а молодшій доньці Галіні давав уроки музики. Броніслава Вольман щиро вірила в незвичайний

талант М. Чюрльоніса, який намагалася підтримувати. Вона купувала картини художника, які зберегла від загибелі.

У 1905–1906 рр. він написав свою видатну картину «Дружба», тематикою якої є нове, світле життя, сповнене любові, чистоти відчуттів, теплоти та сердечності в людських відносинах.

М. Чюрльоніс мріяв про світ, який був би більш досконалий, ніж той світ, в якому він жив. Картину «Дружба» (1906) він подарував Броніславі Вольман. Так само Броніславі він присвятив цілий ряд музичних творів, симфонічну поему «Море» (1907), яку вважають найвидатнішим твором Чюрльоніса-композитора. Багато з його фортепіанних мініатюр пов'язані з дочкою Броніслави – з юною Галиною. Мандрівка у Крим принесла М. Чюрльонісу багато творчих вражень та нових художніх ідей, які часто приходили до нього, коли він сидів поблизу моря, особливо на заході сонця, розмірковуючи про свої майбутні художні й музичні твори.

Революційні події 1905 р. змусили М. Чюрльоніса повернутися до Литви. Звідти він їде на Кавказ, до якого давно линув душею, а пізніше повертається до Німеччини, незважаючи на революційні події.

1905–1906 рр. були періодом литовського відродження. 1906-й рік був надзвичайно важливим у творчості М. Чюрльоніса. Цей період відзначається творчим зростанням митця, його значними здобутками і в живописі, і в музиці. Так, навесні 1906 р., коли в Петербурзькій Академії мистецтв відбулась виставка Варшавської художньої школи, картини М. Чюрльоніса викликали значний інтерес у відвідувачів та у критиків. Останні розмістили в петербурзькій пресі позитивні відгуки, відмітивши неповторність та оригінальність творчості М. Чюрльоніса. М. Реріх, О. Бенуа та інші критики особливо увагу приділили його своєрідності, музикальності та містичності художніх образів.

У 1905–1906 рр. М. Чюрльоніс пише цикли картин «Створення світу» та «Знаки зодіаку». Дослідник М. Еткінд вважає, що ці два цикли породжені мрією художника про світову гармонію і красу. Цикл «Створення циклу», над яким М. Чюрльоніс прагнув працювати все життя, митець не закінчив.

Влітку в 1906 р. М. Чюрльоніс відвідав Прагу, Дрезден, Нюрнберг, Мюнхен, Відень, де він познайомився з роботами європейських майстрів. Його вразили художні роботи Ван Дейка, Рембрандта, Тіціана, Рафаеля, Веласкеса.

Наприкінці того ж року він став організатором і учасником Першої литовської художньої виставки. Вона відкрилась у Вільнюсі 27 грудня 1906 р., що мало величезне значення для культурно-національного відродження Литви: молодь та вільнюська інтелігенція роботи М. Чюрльоніса сприйняла як значне явище у мистецтві Литви та у всьому світі.

Після заснування Литовського художнього товариства М. Чюрльонісу запропонували стати членом правління і працювати для культурного розвитку мистецтва Литви. Так, митець вирішує переїхати із Варшави до Вільнюса. Розроблений ним устав Вільнюського художнього товариства вніс багато творчих пропозицій і нових ідей у його роботу.

У 1907 р. він створив другу, найбільш відому симфонічну поему «Море». У цій поемі гармонійно поєднуються чіткість і конкретність висловлення з узагальненням і багатоплановістю смислового змісту. Образ моря у М. Чюрльоніса є символом єдності всього сущого та філософського сприйняття світу.

Також у 1907 р. М. Чюрльоніс починає писати нову симфонічну поему – «Створення світу». З нового року до червня 1907 р. він написав 50 картин, про що повідомлює у листі до брата Повіласа.

На першій Литовській художній виставці 1907 року у Вільнюсі М. Чюрльоніс показав свої нові роботи, їх незвичність. Виставка була багатьом глядачам не зрозумілою, хоча деякі глядачі та критики називали твори М. Чюрльоніса виключенням у світовому мистецтві.

На цей час припадає і діяльність М. Чюрльоніса як публіциста, котрий вмів ясно, глибоко і поетично говорити про проблеми культурного литовського відродження, культурно-просвітницького руху, завдяки якому були відкриті, дозволені урядом, литовські народні школи. Для них М. Чюрльоніс

упорядкував збірник народних пісень, які застосував для співу в шкільному дитячому хорі. Також він підготував і опублікував умови конкурсу для підтримки молодих музикантів. Митець був організатором і керівником литовського хору у Вільнюсі.

Друга литовська виставка, організована Вільнюським художнім товариством, відкрилась 28 лютого 1908 р. Порівняно з першою, число її учасників збільшилося, а експозиція розширилась. М. Чюрльоніс представив 59 робіт, в тому числі цикл «Знаки зодіаку», декілька циклів, присвячених порам року («Весна», «Літо», «Зима»), свої перші живописні сонати, зокрема, «Сонату Сонця» і «Сонату Весни». Виставка була відкрита протягом місяця, а пізніше переїхала до Каунаса. Роботи М. Чюрльоніса отримали позитивні рецензії.

У 1908 р. митець живе у Вільнюсі та керує хором «Вільняус канклю». Він komponує спеціальні вправи для співу та вводить уроки сольфеджіо й теорії. М. Чюрльоніс гастролює з хором і як виконавець-піаніст.

30 травня 1908 р. вперше виконується у Вільнюсі кантата М. Чюрльоніса «De Profundis».

У червні 1908 р. митець пише «Сонату вужа» і «Сонату Літа» та диптих «Прелюд. Фуга».

У липні 1908 р. пише у Паланзі, де відпочиває разом із Софією Кімантайте, п'яту «Сонату моря», триптих «Фантазія» тощо.

Восени 1908 р. М. Чюрльоніс приступив до написання опери «Юрате – королева Балтики», яку задумав як національну, побудовану на фольклорних мотивах. Сценарій опери написала його близька знайома – Софія Кімантайте. Так, М. Чюрльоніс працює над музикою, водночас, над ескізами декорацій, але, на жаль, робота не була доведена до повного закінчення. Окремі музичні фрагменти та ескізи декорацій потрапили до архіву.

Знайомство зі студенткою філологічного факультету Краківського університету Софією Кімантайте переростає у ніжну дружбу, пізніше – у взаєм-

не кохання. Софія навчає М. Чюрльоніса литовській мові, адже він її майже не знав, відкриває йому світ литовської поезії і прози.

У 1909 р. Софія та Микалоюс одружилися. Разом з коханою дружиною М. Чюрльоніс поїхав до Петербургу, де художник пише найкращі художні та музичні твори.

Розглядаючи художню творчість М. Чюрльоніса у контексті епохи кінця ХІХ – початку ХХ ст., потрібно відзначити, що пізній період творчості художника безпосередньо пов'язаний з Петербургом та з культурно-мистецьким товариством «Світ мистецтва».

У цьому контексті потрібно відзначити, що головною особливістю живописної творчості М. Чюрльоніса є постійне прагнення до нової, космічної краси та до своєї творчої кульмінації. Будь-яка справжня творчість – це краса думки. Видатний і всесвітньо відомий російський художник – С. Реріх (син М. Реріха) у своїй книзі «Мистецтво та життя» писав: «Краса кінця – яка невимовна таємниця є в цьому понятті. Це не пояснене тяжіння, ця невідома, чарівна сила – чи не пояснюється це тим, що вона народжується із самого таємничого серця цього, еволюційного Всесвіту? <...> Кожна форма, що відобразилась тисячою різних способів у всіх сферах життя, існує, стимулюючи появу з часом інших форм. <...> Краса – велика рухаюча сила нашого життя, всі царства природи прагнуть до досконалості, прагнуть до краси» [191, 109].

З 1908 р. М. Чюрльоніс увійшов до кола художників, які пізніше стали членами товариства «Світ мистецтва».

У 1910 р. вирішилось питання про відродження товариства «Світ мистецтва». З 1910 р. видатний художник М. Реріх був головою товариства «Світ мистецтва».

У період 1909–1910 рр. М. Чюрльоніс перебував у Петербурзі та мав безпосереднє відношення до товариства «Світ мистецтва» і до членів гуртка ім. О. Бенуа. У цей час журнал «Аполлон» виходив щомісяця та випускав у вигляді додатку «Літературний альманах».

Бідність існування змусила Софію їхати до рідної Литви, з якої вона зрідка навідувала М. Чюрльоніса у Петербурзі. Сам художник відчув значний інтерес до російської культури, що вплинуло на його рішення залишитися у Петербурзі. Так, «знайомство з видатними російськими художниками такими як Добужинський, Бенуа, Бакст, Реріх, Лансере, Сомов, полекшило його існування у Петербурзі. Вони визнали в ньому унікального майстра і взяли його під своє покровительство, даючи йому можливість заробляти, брати участь у виставках. Добужинські надали у його розпорядження прекрасний рояль» [192, 190].

На початку 1909 р. М. Чюрльоніса запрошують на виставку «Спілки російських художників» – найбільшого творчого об'єднання митців Росії, у якій він взяв участь у салоні. На цю виставку, відкриту С. Маковським, були прийняті «Соната зірок», «Прелюд» і «Фуга» М. Чюрльоніса, а також музичні твори, які виконувались поряд із творами О. Скрябіна і М. Метнера.

Завдяки петербуржцям М. Чюрльоніс долучився до театрального мистецтва, адже в цей час митці працювали в найбільших театрах Петербургу, Москви, паризькій антрепризі С. Дягілева тощо. Театр сприяв виробленню ідеї синтезу мистецтв, причіником якої став М. Чюрльоніс.

З величезним натхненням він працював для литовського театру «Рута» у Вільнюсі, де створив завісу, та у прагненні до великих за масштабом робіт, у стилізації кольорів йому допомагала його дружина – Софія Кімантайте.

Переживши творчий підйом влітку 1909 р. у Плунзі, він, повернувшись у вересні 1909 р. до Петербургу, знову почав працювати по 12 годин на добу. Організм М. Чюрльоніса не витримував такої напруги. Він був на межі психічного зриву. У цей період він пише картини «Цвинтар» та «Жематійський цвинтар», сповнені відчаю та суму.

Останньою картиною і творчою кульмінацією митця стала картина «Рех», яку він написав у 1909 р. Ця картина була присвячена Творцю Всесвіту і відрізнялася від двох попередніх з такою ж назвою. Маючи космічну те-

матику, вона відображала космічні закони Всесвіту, втілені у філософському змісті твору.

М. Чюрльоніс протягом життя відчував внутрішню потребу виразити себе не лише у живописі та в музиці, а й в слові. М. Чюрльоніс рано почав вивчати всесвітню літературу. У студентські роки він читав твори Ф. Достоєвського, В. Гюґо, Е. Гофмана, Е. По, Г. Ібсена та інших. Філософський склад мислення М. Чюрльоніса виявлявся у його зацікавленості філософією, теософією та езотерикою. М. Чюрльоніс прагнув пізнати глибокі філософські істини буття і шукав їх не лише в музиці, а й у духовній літературі.

М. Чюрльоніс був блискучим літератором і залишив записи у щоденнику, написані в «квазісонатній формі», віршовану поему «Осінь», поезії, декілька есе, і переписку з друзями. Листи М. Чюрльоніса нагадують поеми, в яких звучить світла «музика душі». Літературні здібності М. Чюрльоніса виявилися і у його статтях з мистецтва, адже він був мистецтвознавцем-практиком, а не лише теоретиком. Мистецькі ідеї він блискуче втілював у житті. Його слово залишається і зараз актуальним і животворним.

У 1909 р. М. Чюрльоніс потрапив у лікарню, яка знаходилась у с. Пустельниках поблизу Варшави, де провів більше року. Навесні 1910 року на деякий час М. Чюрльонісу стало помітно краще. Йому дозволили небагато малювати.

30 травня 1910 р. народилась донька М. Чюрльоніса Дануте. Пізньої осені йому повідомили про народження дочки. Його коротка записка з поздоровленнями Софії і маленькій Дануте була останнім листом митця.

У 1910 р., коли було відроджене товариство «Світ мистецтва», М. Чюрльоніса визнали її членом. О. Бенуа у своїх критичних статтях називає митця одним із найталановитіших майстрів епохи. Картини М. Чюрльоніса виставляли на виставках, які одна за одною відбулися у Варшаві, Москві, Петербурзі, у тому числі на виставці «Світу мистецтва», де була одна його робота. М. Чюрльоніс отримує запрошення на участь у виставці у Мюнхені.

На жаль, доля не дала йому довгого життя. 10 квітня 1911 року, у віці 35-ти років, М. Чюрльоніс помирає. Звістка про його смерть виявила, що його мистецтво торкнулося душ багатьох. Почуття тих, хто близько знав і оплакував його, виразив художник М. Добужинський у листі до керівника групи – О. Бенуа.

Підсумовуючи події творчого і життєвого шляху М. Чюрльоніса, зазначимо, що митець є унікальним явищем у світовому мистецтві. Його творчість донині викликає зацікавленість та захоплення у всьому мистецькому світі.

Протягом двох-трьох років після його смерті проходять виставки його робіт у Петербурзі, Москві, Вільнюсі; виставляються на Другій міжнародній виставці постімпрессионістів у Лондоні; на концертах починають грати його музику; про нього пишуть статті, опубліковані у монографічних збірниках, що свідчило про усвідомлення сучасниками важливої діяльності М. Чюрльоніса.

У 1918 р. Радянський уряд Литви спеціальним декретом націоналізував картини М. Чюрльоніса, зарахувавши їх до геніальних витворів людської думки. Незабаром був заснований Державний художній музей М. Чюрльоніса у м. Каунасі.

На думку одного з найталановитіших письменників доби Р. Роллана, мистецтво М. Чюрльоніса є магічним мистецтвом, яке не тільки збагатило живопис світу, але й розширило наш кругозір у сфері поліфонії і музичної ритміки. Р. Роллан вважав, що розвиток цього відкриття у живописі міг би бути більш плідним у монументальній фресці та в більших форматах у живописі, якщо б М. Чюрльоніс більше прожив.

Образи М. Чюрльоніса були одним із джерел поеми Е. Межелайтіса «Людина». Повертаючись до неї, Е. Межелайтіс створив поетичний цикл «Світ Чюрльоніса», пронизаний бажанням зрозуміти художника. Віддаючи данину новаторові в мистецтві й пророкові космічного століття, Е. Межелайтіс вважав, що завдяки палаючому гарячковому мозку геніїв народи й часи прозирають своє майбутнє і тоді рвуться до нього. М. Чюрльоніс був для

свого народу саме таким художником, був предтечою, ніби звісткою із прийдешньої космічної ери.

Як зазначає Е. Межелайтіс, «Осягнення Чюрльоніса продовжується. Напевно, Чюрльоніс це все разом: і музика, і фарби, і поезія. Але головне у ньому – думка» [137, 442]. Е. Межелайтіс підкреслює щодо творчості Чюрльоніса: «Ми маємо справу з цілісною, надзвичайно оригінальною, своєрідною і складною художньо-філософською системою. Це роздуми над самою сутністю Буття. <...>. Геніальна думка цього художника летить зі швидкістю світла. І тому для нього самого не важливо, який предмет зображувати. Це може бути наша планета. А можуть бути й інші галактики» [137, 443].

Більшість дослідників творчості М. Чюрльоніса вважають митця не лише художником-символістом, а й художником-космістом.

Л. Шапошникова зауважує, що М. Чюрльонісу був властивий пророчий дар і називає його вісником. Вона пише: «Все нове до нас приходить через Вісників. Чюрльоніс був не лише Вісником, але й творцем. Звістка про Новий світ, про Нову Красу вміщувалась у його творчості. Для самого Чюрльоніса поняття вісника було глибоко філософським, що уявляє собою нескінченність Космічної еволюції людства, що несе через своїх Вісників людям звістку про інший, Новий світ» [192, 194].

У сучасну епоху ХХІ ст. до творчості М. Чюрльоніса звертаються митці України. Також періодично у Києві та в інших містах України відбуваються виставки оригінальних картин М. Чюрльоніса та репродукцій його робіт.

Мистецтво Чюрльоніса – високодуховний доробок, який буде надихати ще багато віків митців України та світу.

Додаток Б

Культурно-мистецьке життя Литви кінця XIX – початку XX ст.

У контексті культурно-мистецького життя Литви кінця XIX – початку XX ст. зазначимо, що перші професійні литовські музиканти, які, насамперед, писали церковну музику, з'явилися наприкінці XIX ст. Серед них відомими литовськими композиторами були сучасники М. Чюрльоніса: Юозас Науяліс (1869–1934), Чесловас Саснаускас (1867–1916), Мікас Петраускас (1873–1937), який був автором першої литовської опери «Біруте», поставленої у м. Вільне у 1906 р.

Багато інших литовських композиторів, які писали музику після М. Чюрльоніса, вважали, що думка М. Чюрльоніса про синтез литовської національної музики, зокрема, характерних особливостей народної музики і засобів новітньої європейської музики мала суттєве підґрунтя.

Одним із видатних литовських композиторів кінця XIX – початку XX ст., був Юозас Груодіс (1884–1948). Він був засновником Каунаської консерваторії. У його творчості органічно поєднувались риси романтичної, імпресіоністської, експресіоністської музичної мови з мелодизмом литовських народних пісень, що сприяло виробленню литовського національного стилю з використанням литовського фольклору. Послідовниками Юозаса Груодіса були його сучасники-послідовники: Владас Якубенас (1904–1976), Казімерас Вікторас Банайтіс (1896–1963). Ці литовські композитори, згодом, емігрували до США (Сполучених Штатів Америки).

У цей період існувала група литовських композиторів, які орієнтувались у своїй творчості на стиль модерн. У їх числі: Вітаутас Бацявічюс (1905–1970), Ієронімас Качинскас (1907–2005), Юлюс Гайдяліс (1909–1983). Всі ці композитори під час другої світової війни емігрували до Сполучених Штатів Америки.

Сучасні культурно-мистецькі тенденції кінця XIX – початку XX ст. знайшли суттєве відображення у композиторській творчості В. Бацявічюса,

зокрема, в його фортепіанних та симфонічних творах. Музика В. Бацявічюса відрізняється атональністю та атематичністю. Їй притаманні елементи експресіонізму та конструктивізму. В. Бацявічюс, так як і М. Чюрльоніс, цікавився індійською філософією, що знайшло відображення у космічній тематиці його музичних творів, серед яких, зокрема, «Космічна поема» для фортепіано, «Космічні промені» для органу.

Під час воєнних років розвиток литовського музичного мистецтва був перерваний. Значно менше стало литовських композиторів. У роки війни загинуло чимало відомих литовських композиторів, серед яких: Стасіс Шимкус (1887–1943) – автор литовських пісень, Юргіс Карнавічюс (1884–1941) – автор литовської опери «Гражина». У цей період багато литовських композиторів емігрували на Захід, а звідти до Сполучених Штатів Америки.

У цей час у Польщі проходили фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь», в яких приймали участь литовські композитори, які представляли свої музичні твори. Таким чином, у литовську музику проникли явища ХХ століття: атональність, сонористика, алеаторика, техніка колажу тощо.

Відомими післявоєнними литовськими композиторами були: Баліс Дваріонас (1904–1972) та Стасіс Вайнюнас (1909–1982).

Потрібно відзначити, що литовськими художниками – сучасниками М. Чюрльоніса, були: Адомас Варнас (1879–1979), Пятрас Калпокас (1880–1945), Йонас Шилейка (1883–1960), Каєтонас Склерюс (1876–1932), Юстінас Веножинскіс (1886–1960), Метислав Добужинскіс (1875–1958), Антанас Жмуйдзінавічюс (1876–1966).

А. Варнас писав картини у жанрах олійного живопису, графіки та театральних декорацій. Серед його картин відомими є портрети: «Бабуся великого міста» (1912), «Старе місто Каунаса» (1936) та ін.

П. Калпокас писав пейзажі, портрети, побутові композиції, карикатури тощо. Також він створював декорації до театральних вистав, декорував інтер'єри, ілюстрував книги. Відомими живописними роботами П. Калпокаса, виконаними олійними фарбами, є: «Дерева біля озера» (1914), «Місячна ніч у

Тіволі» (1927), «Зачароване місто» (1912), «Краєвид на півдні Швейцарії» (1915), «Автопортрет» (1926), «Жінка у саду» (1912), «Хлопчик у саду» (1912), «Дім надвечір» (1912), «Римський пантеон» (1920).

Картина П. Калпокаса «Зачароване місто» (1912) за своєю тематикою, казковістю та образною сферою подібна до циклу картин М. Чюрльоніса «Місто» (1908).

Додаток В

Ноти фортепіанної Сонати № 1 Фа-мажор М. Чюрльоніса
(другої частини «Анданте»)

Andante cantabile

Andante VL 155 (1898)

5

10

14

17

pp e dolce *meno p*
più espressivo
molto cantabile
più p
mf espressivo

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

p

mp

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 12 through 32. The first system (measures 12-13) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 14-15) continues the melodic and accompanimental patterns, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in measure 15. The third system (measures 16-17) shows a change in the bass line's texture. The fourth system (measures 18-19) features a more active treble line. The fifth system (measures 20-22) includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in measure 20. The score concludes with a final measure (measure 32) marked with an asterisk.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical markings such as dynamics (*p*, *f*, *meno f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*sempre cresc.*, *f e ben cantabile*). The piece features complex chordal textures and melodic lines with many accidentals.

The score is divided into five systems, each with a system number in the top left corner:

- System 1: Measures 15-18. Dynamics: *p*, *sempre cresc.*
- System 2: Measures 19-22. Dynamics: *gr*
- System 3: Measures 23-26. Dynamics: *f*, *f e ben cantabile*
- System 4: Measures 27-30. Dynamics: *meno f*
- System 5: Measures 31-34. Dynamics: *meno f*

The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Додаток Г

Перелік ілюстрацій

1. Рис. Д.1. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната сонця № I). 1907 р.
2. Рис. Д.2. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната сонця № I). 1907 р.
3. Рис. Д.3. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната сонця № I). 1907 р.
4. Рис. Д.4. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната сонця № I). 1907 р.
5. Рис. Д.5. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната весни № II). 1907 р.
6. Рис. Д.6. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната весни № II). 1907 р.
7. Рис. Д.7. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната весни № II). 1907 р.
8. Рис. Д.8. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната весни № II). 1907 р.
9. Рис. Д.9. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната вужа № III). 1908 р.
10. Рис. Д.10. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната вужа № III). 1908 р.
11. Рис. Д.11. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната вужа № III). 1908 р.
12. Рис. Д.12. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната вужа № III). 1908 р.
13. Рис. Д.13. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната літа № IV). 1908 р.
14. Рис. Д.14. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната літа № IV). 1908 р.
15. Рис. Д.15. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната літа № IV). 1908 р.
16. Рис. Д.16. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната літа № IV). 1908 р.
17. Рис. Д.17. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната моря № V). 1908 р.
18. Рис. Д.18. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната моря № V). 1908 р.
19. Рис. Д.19. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната моря № V). 1908 р.
20. Рис. Д.20. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната зірок № VI). 1908 р.
21. Рис. Д.21. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната зірок № VI). 1908 р.
22. Рис. Д.22. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната пірамід № VII). 1909 р.
23. Рис. Д.23. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната пірамід № VII). 1909 р.
24. Рис. Д.24. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак водолія». 1906 / 07 рр.
25. Рис. Д.25. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак риб» 1906 / 07 рр.
26. Рис. Д.26. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак близнюків» 1906 / 07 рр.
27. Рис. Д.27. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак терезів» 1906 / 07 рр.
28. Рис. Д.28. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак стрільця» 1906 / 07 рр.
29. Рис. Д.29. М. Чюрльоніс. «Зима» (I) 1907 р.
30. Рис. Д.30. М. Чюрльоніс. «Зима» (IV). 1907 р.
31. Рис. Д.31. М. Чюрльоніс. «Фуга» з диптиху «Прелюд і фуга». 1908 р.

32. Рис. Д.32. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (I). 1905 / 06 pp.
33. Рис. Д.33. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (III). 1905 / 06 pp.
34. Рис. Д.34. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (VIII). 1905 / 06 pp.
35. Рис. Д.35. М. Чюрльоніс. Цикл «Створення світу» (IX). 1905 / 06 pp.
36. Рис. Д.36. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (XI). 1905 / 06 pp.
37. Рис. Д. 37. М. Чюрльоніс. «Істина». 1905 р.
38. Рис. Д.38. М. Чюрльоніс. «Вічність». 1906 р.
39. Рис. Д.39. М. Чюрльоніс. «Рай». 1909 р.
40. Рис. Д.40. М. Чюрльоніс. «Рекс». 1909 р.
41. Рис. Д.41. М. Чюрльоніс. «Як ми росли». 1909 р.
42. Рис. Д.42. М. Чюрльоніс. «Темна ніч стемніє II». 1909 р.
43. Рис. Д.43. М. Чюрльоніс. «Ах, ліс, ліс». 1909 р.
44. Рис. Д.44. М. Чюрльоніс. «Біжить, покоси». 1909 р.
45. Рис. Д.45. М. Чюрльоніс. «У суботню ніч». 1909 р.
46. Рис. Д.46. М. Чюрльоніс. Ініціал В. 1908 р.
47. Рис. Д.47. М. Чюрльоніс. Ініціал D. 1908 р.
48. Рис. Д.48. М. Чюрльоніс. Ініціал Е. 1908 р.
49. Рис. Д.49. М. Чюрльоніс. Ініціал М. 1908 р.
50. Рис. Д.50. М. Чюрльоніс. Ініціал О. 1908 р.
51. Рис. Д.51. М. Чюрльоніс. Ініціал S. 1908 р.
52. Рис. Д.52. М. Чюрльоніс. Ініціал Т. 1908 р.
53. Рис. Д.53. М. Чюрльоніс. Ініціал U. 1908 р.
54. Рис. Д.54. М. Чюрльоніс. Композиція. 1909 р.
55. Рис. Д.55. М. Чюрльоніс. Композиція .1909 р.
56. Рис. Д.56. М. Чюрльоніс. Композиція «Човники». 1909 р.
57. Рис. Д.57. М. Чюрльоніс. Композиція (Жінка з вуалем). 1907 / 08 pp.
58. Рис. Д.58. М. Чюрльоніс. Композиція «Рекс». 1908 / 09 pp.
59. Рис. Д.59. М. Чюрльоніс. Композиція «Тюльпани» (Віньетка). 1908 / 09 pp.
60. Рис. Д.60. М. Чюрльоніс. Композиція «Прелюд» (Схід сонця). 1908 р.
61. Рис. Д.61. М. Чюрльоніс. «Казка Королів». 1908 р.
62. Рис. Д.62. М. Чюрльоніс. Композиція «Жертва». 1908 р.
63. Рис. Д.63. М. Чюрльоніс. Композиція (Східна казка). 1907 / 08 pp.

Додаток Д

Ілюстрації

Живописні твори М. Чюрльоніса [229; 230].



Рис. Д.1. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната сонця № I).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

63,1 см × 59,5 см



Рис. Д.2. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната сонця № I).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

63 см × 58 см



Рис. Д.З. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната сонця № I).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

60,3 см × 57 см



Рис. Д.4. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната сонця № I).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

63 см × 59,7 см

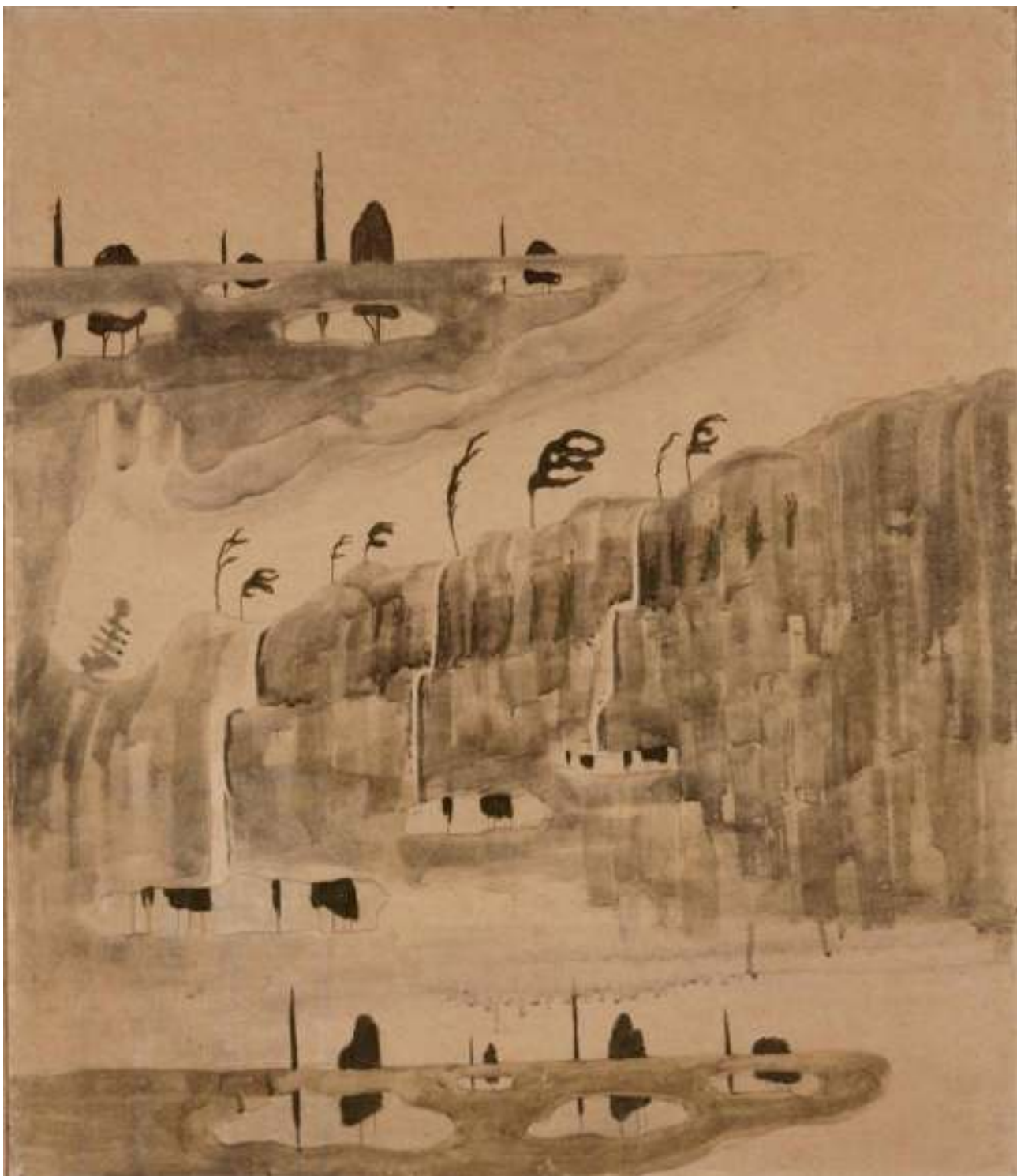


Рис. Д.5. М. Чурльоніс. «Алегро» (Соната весни № II).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

72,4 см × 62,6 см



Рис. Д.Б. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната весни № II).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

72,4 см × 62,6 см

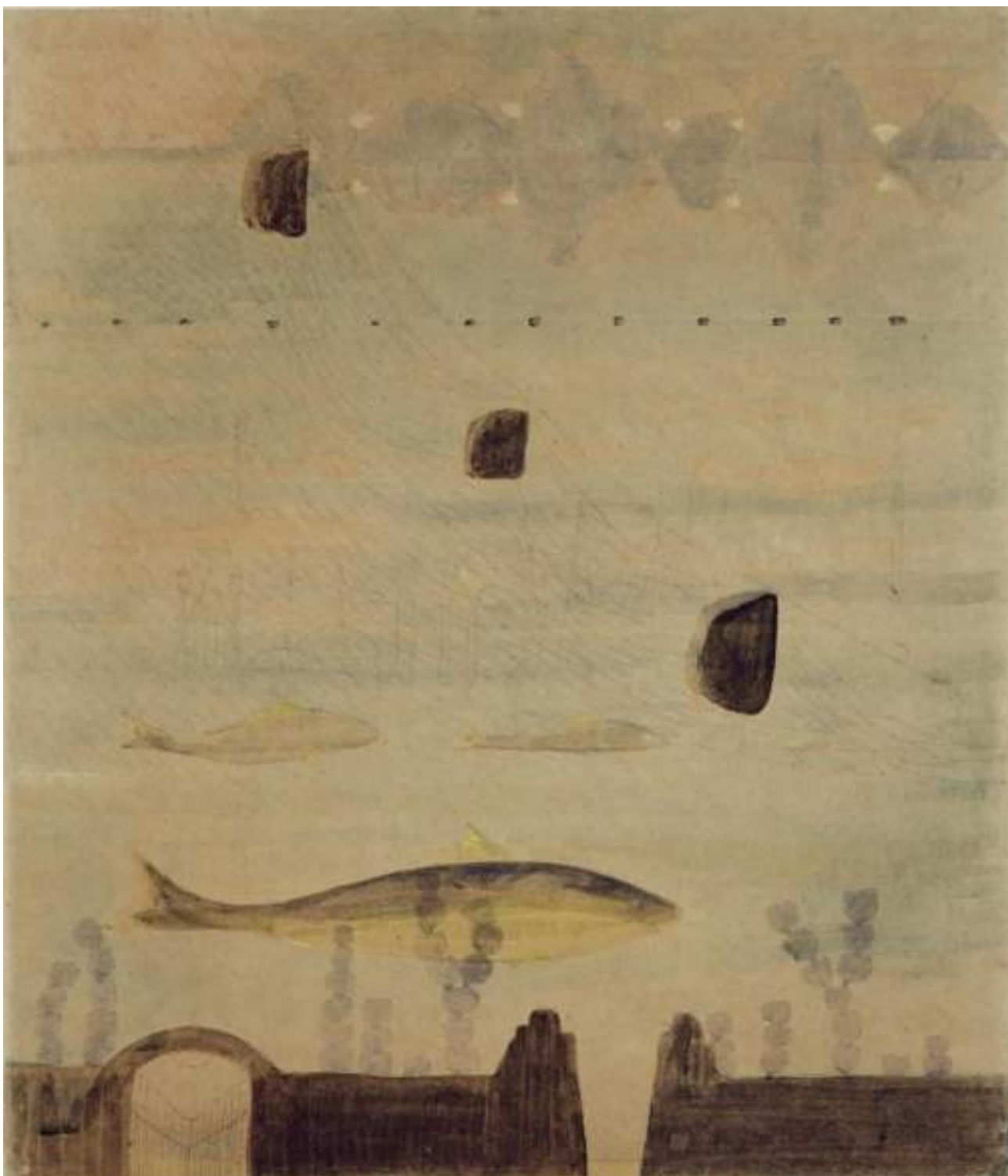


Рис. Д.7. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната весни № II).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

72,8 см × 62,6 см

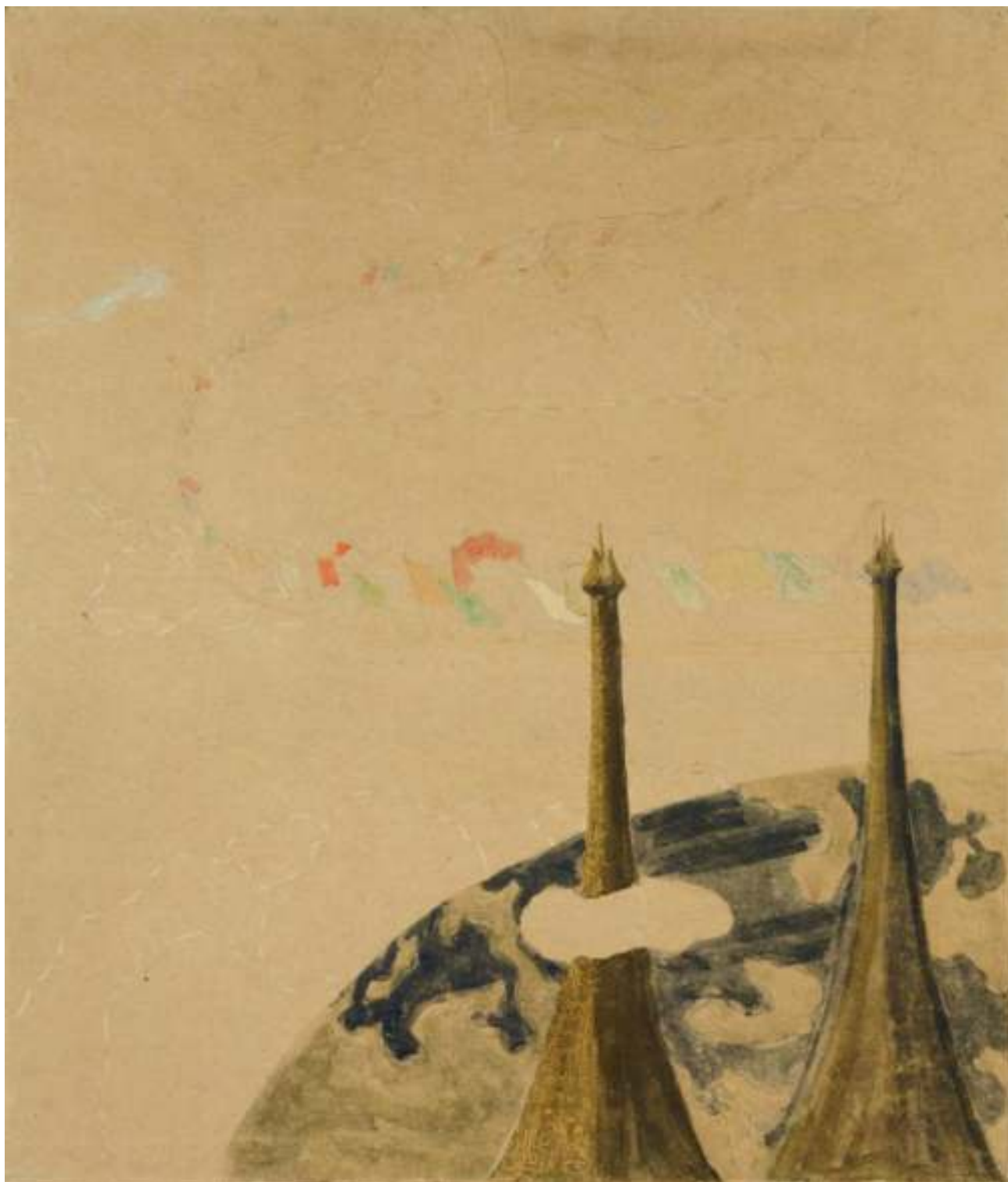


Рис. Д.С. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната весни № II).

Папір, темпера. 1907 р. Друскінінкай.

72,6 см × 62,2 см



Рис. Д.9. М. Чурльоніс. «Алегро» (Соната вужа № III).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

61,2 см × 71,5 см



Рис. Д.10. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната вужа № III).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

60,5 см × 71 см

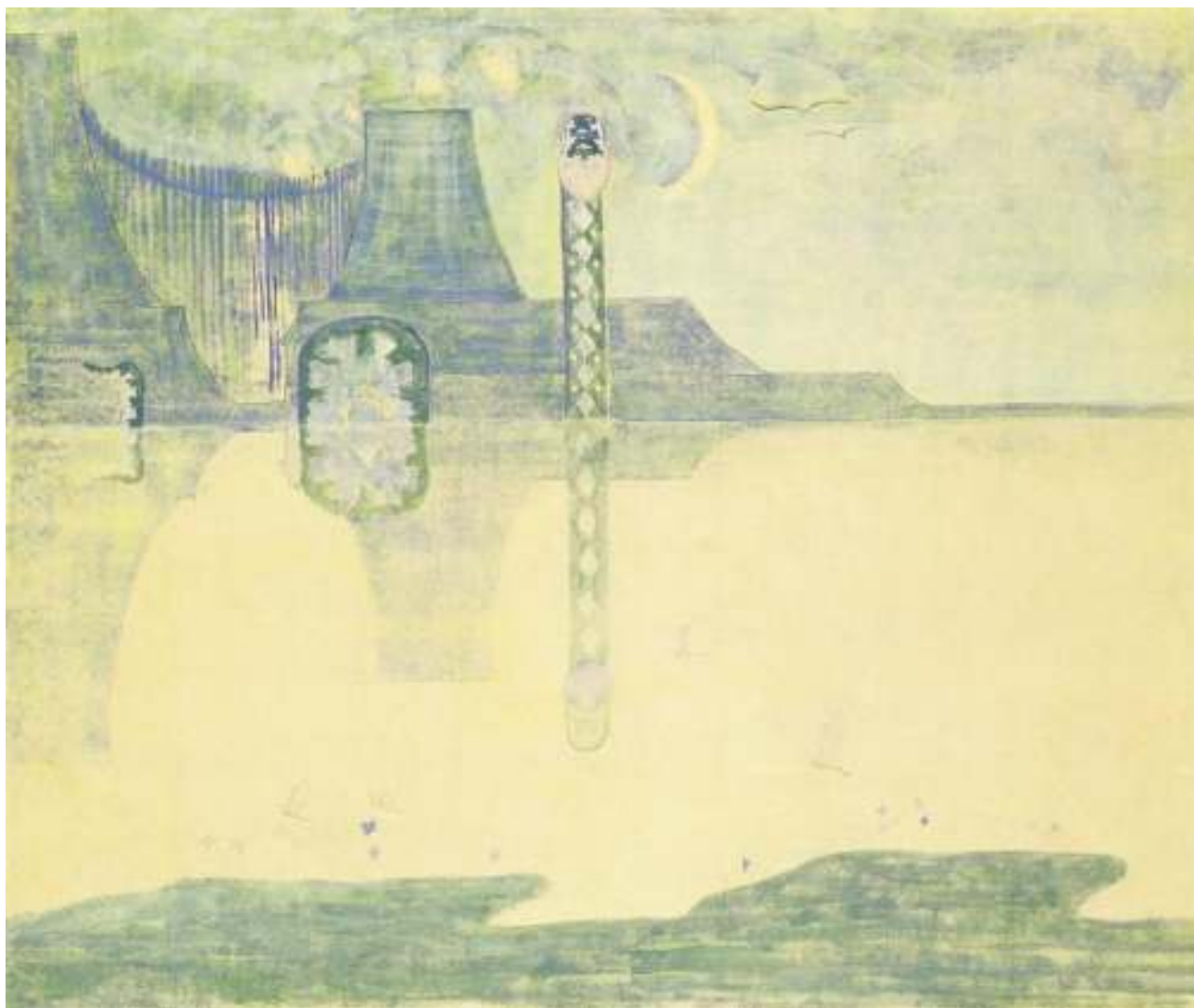


Рис. Д.11. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната вужа № III).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

60 см × 70,5 см



Рис. Д.12. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната вужа № III).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

62 см × 72,7 см

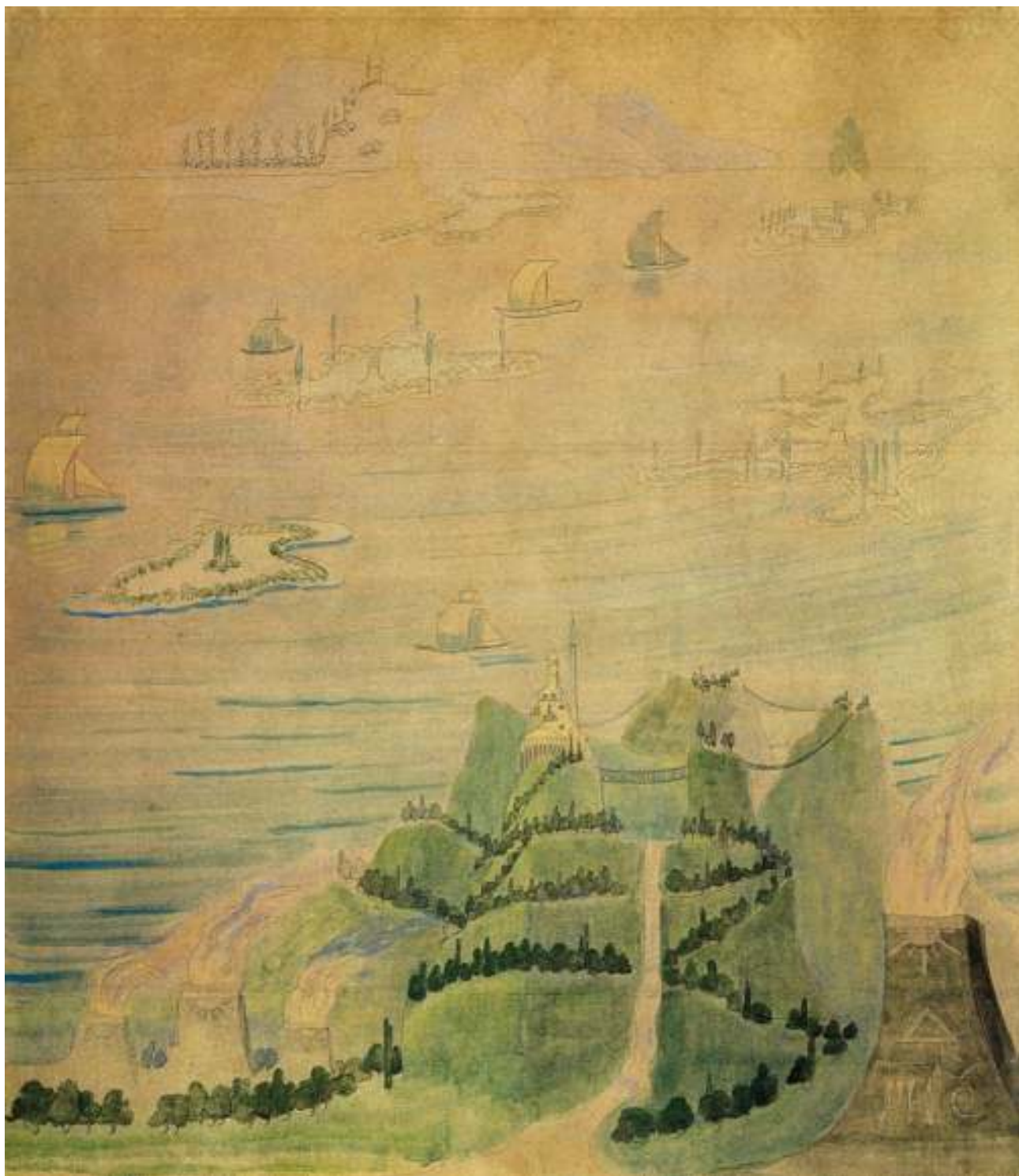


Рис. Д.13. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната літа № IV).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

72,5 см × 62 см

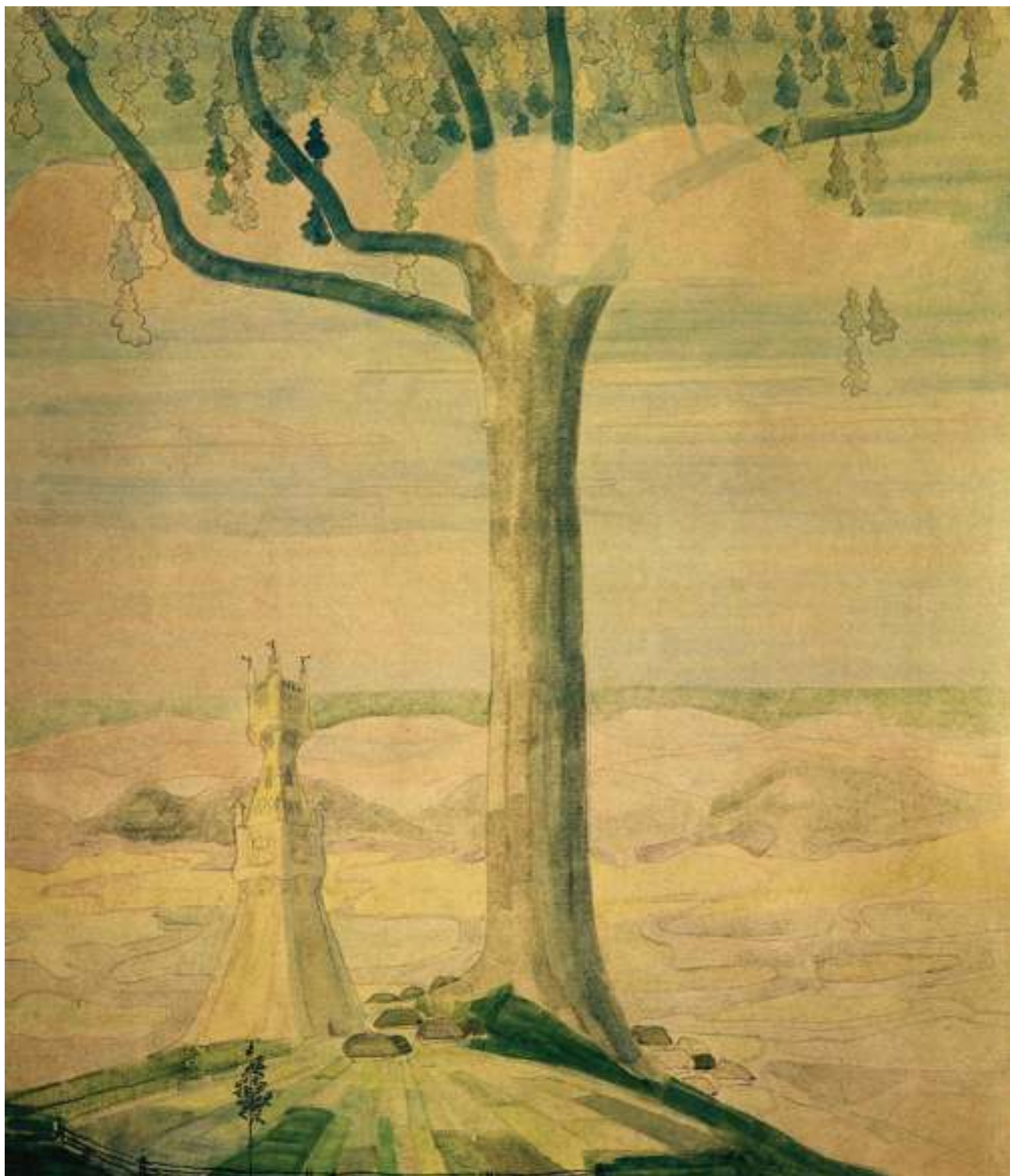


Рис. Д.14. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната літа № IV).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

72,6 см × 62,2 см



Рис. Д.15. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната літа № IV).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

72,6 см × 62,1 см

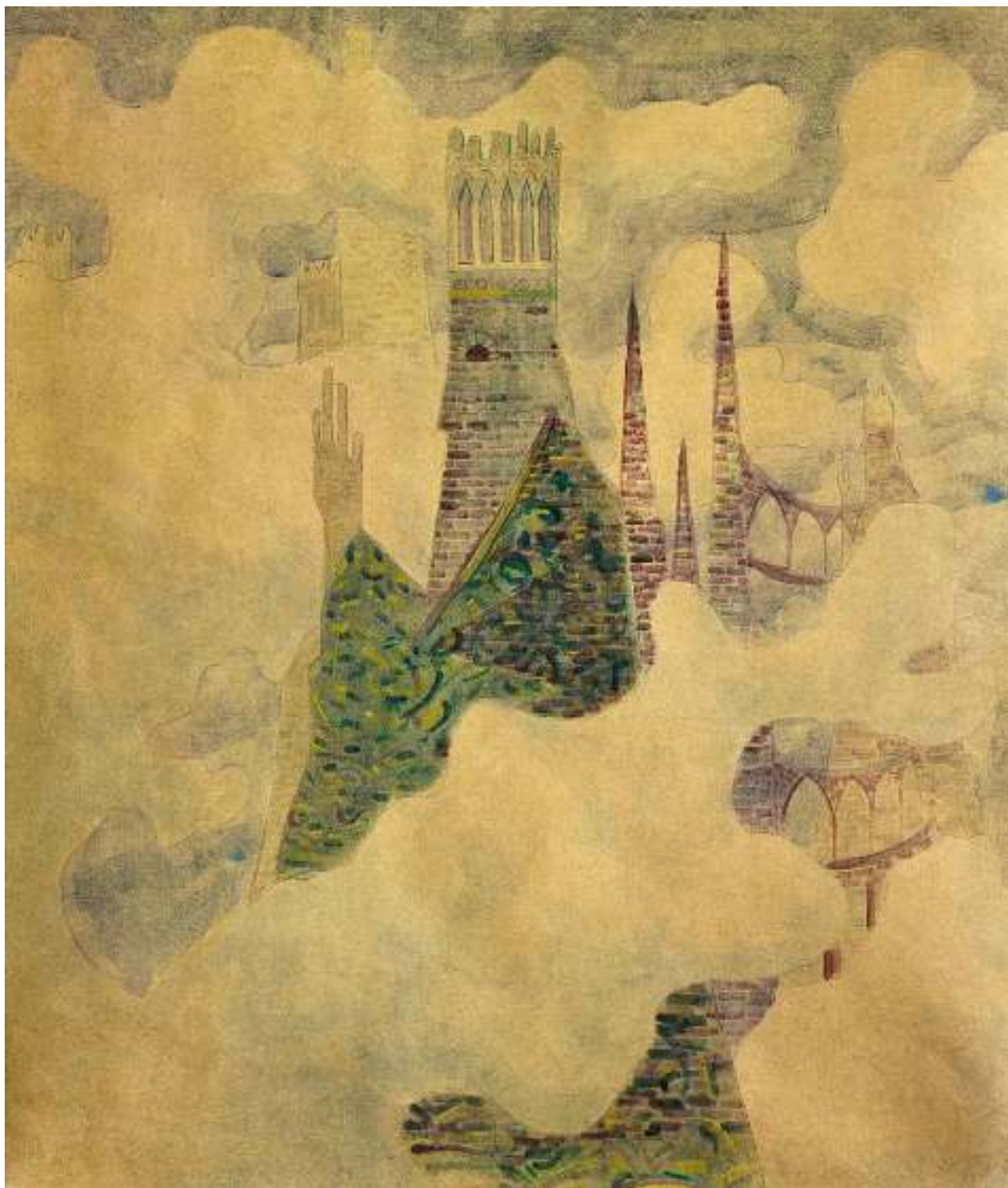


Рис. Д.16. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната літа № IV).

Папір, темпера. 1908 р.

72,5 см × 62 см

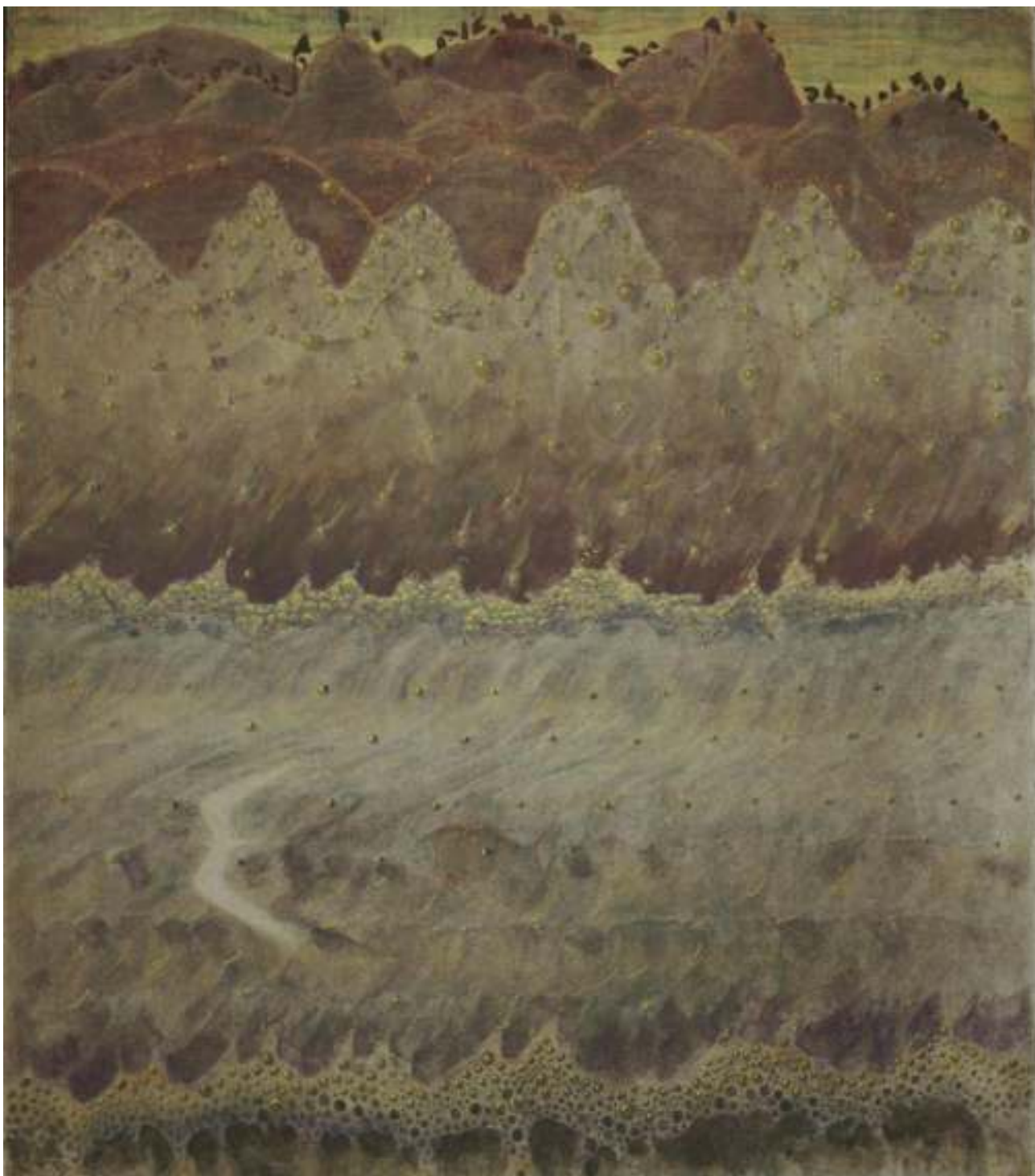


Рис. Д.17. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната моря № V).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

73 см × 63 см

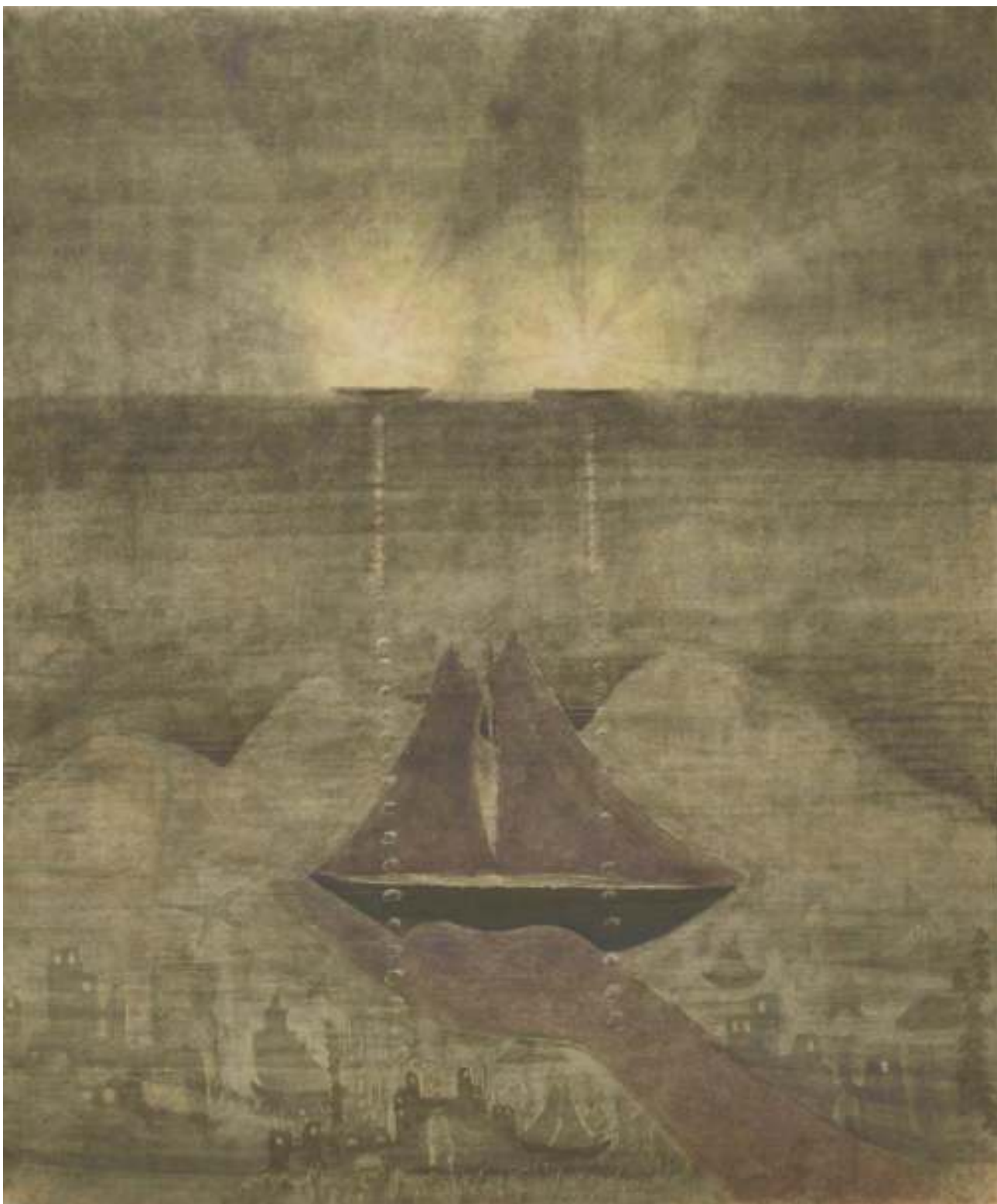


Рис. Д.18. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната моря № V).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

73,1 см × 62,2 см

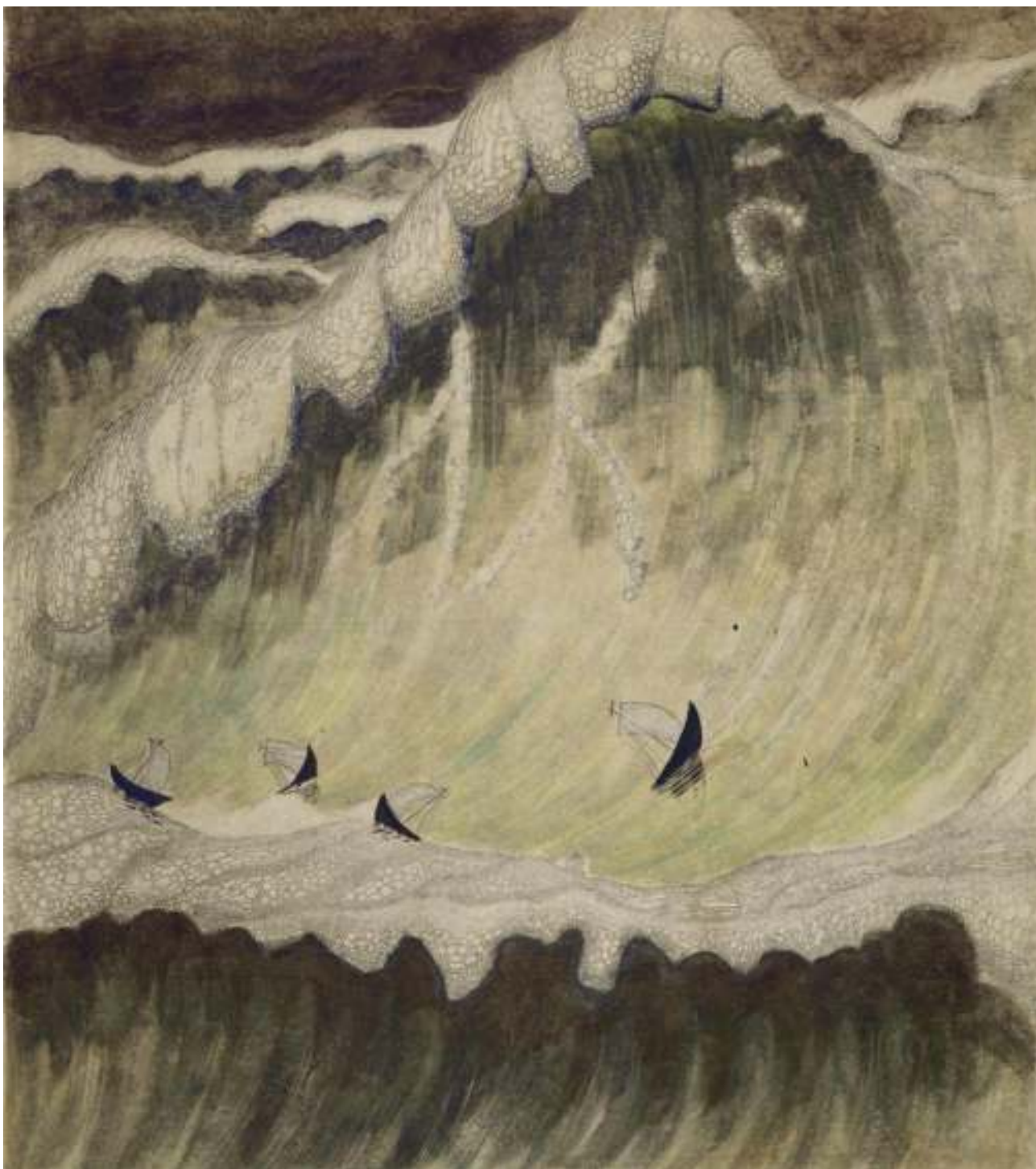


Рис. Д.19. М. Чюрльоніс. «Фінал» (Соната моря № V).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

73,2 см × 63 см

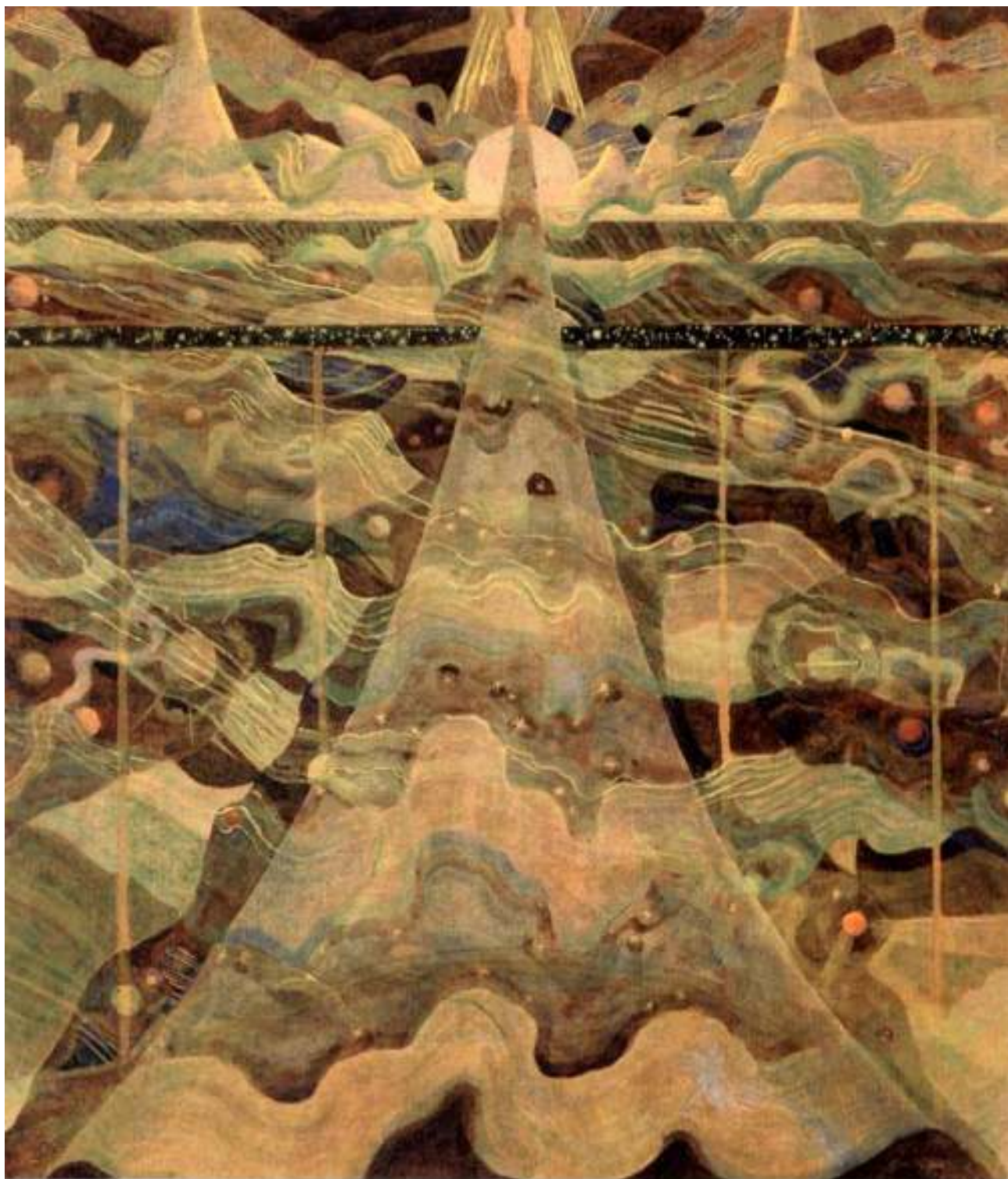


Рис. Д.20. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната зірок № VI).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

72,2 см × 61,4 см



Рис. Д.21. М. Чюрльоніс. «Анданте» (Соната зірок № VI).

Папір, темпера. 1908 р. Друскінінкай.

73,5 см × 62,5 см

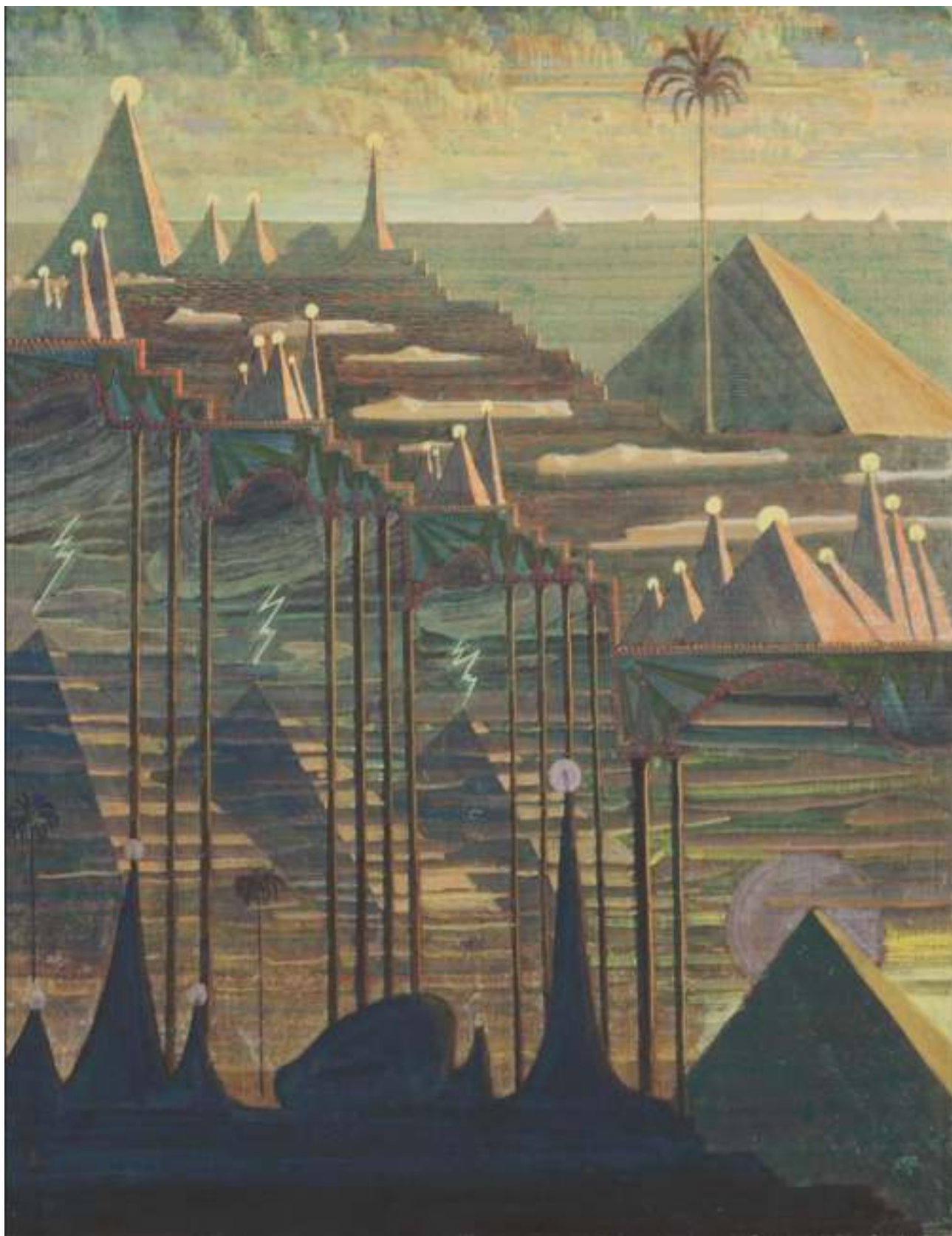


Рис. Д.22. М. Чюрльоніс. «Алегро» (Соната пірамід № VII).

Папір, темпера. 1909 р.

76,6 см × 59,7 см



Рис. Д.23. М. Чюрльоніс. «Скерцо» (Соната пірамід № VII).

Папір, темпера. 1909 р.

53,8 см × 69,4 см



Рис. Д.24. М. Чурльоніс. «Сонце вступає в знак водолія».

Папір, темпера. 1906 / 07 рр.

35,9 см × 31,1 см



Рис. Д.25. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак риб».

Папір, темпера. 1906 / 07 рр.

35,7 см × 30,6 см



Рис. Д.26. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак близнюків».

Папір, темпера. 1906 / 07 рр.

35,6 см × 30,6 см

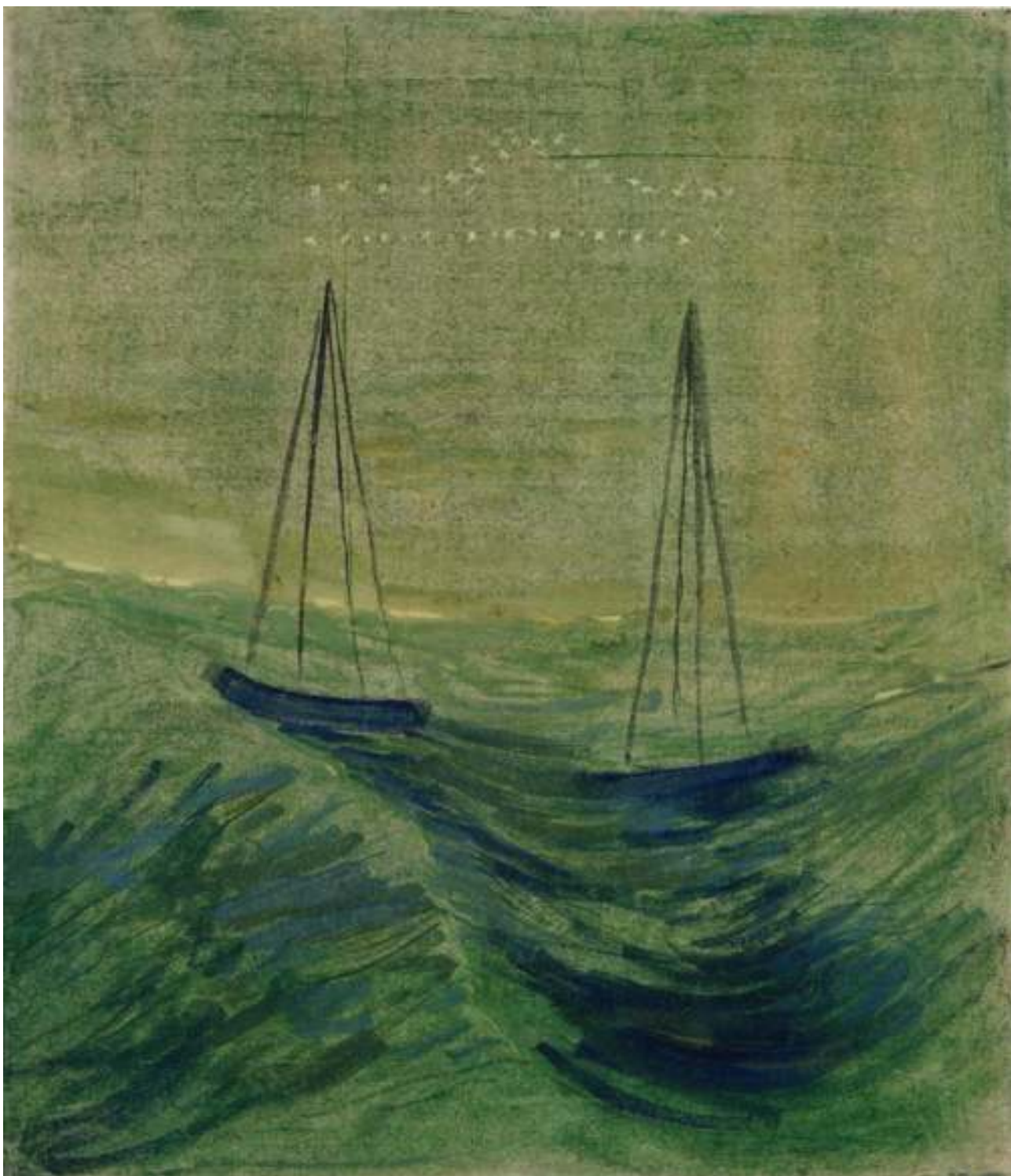


Рис. Д.27. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак терезів».

Папір, темпера. 1906 / 07 рр.

36 см × 31,2 см



Рис. Д.28. М. Чюрльоніс. «Сонце вступає в знак стрільця».

Папір, темпера. 1906 / 07 рр.

36,1 см × 31,2 см



Рис. Д.29. М. Чюрльоніс. «Зима» (I).

Папір, темпера. 1907 р.

36,2 см × 32 см



Рис. Д.30. М. Чурльоніс. «Зима» (IV).

Папір, темпера, 1907 р.

36,4 см × 31,2 см



Рис. Д.31. М. Чюрльоніс. «Фуга» з диптиху «Прелюд і фуга».

Папір, темпера. 1908 р.

62,2 см × 72,6 см



Рис. Д.32. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (I).

Папір, темпера. 1905 / 06 рр. Варшава.

36,3 см × 31,3 см



Рис. Д.33. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (III).

Папір, темпера. 1905 / 06 рр. Варшава.

37 см × 31,3 см



Рис. Д.34. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (VIII).

Папір, темпера. 1905 / 06 рр. Варшава.

36,7 см × 30,7 см



Рис. Д.35. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (ІХ).

Папір, темпера. 1905 / 06 рр. Варшава.

36,5 см × 30,5 см



Рис. Д.36. М. Чюрльоніс. «Створення світу» (XI).

Папір, темпера. 1905 / 06 рр. Варшава.

36,7 см × 30,1 см



Рис. Д.37. М. Чюрльоніс. «Істина».

Папір, пастель. 1905 р.

91 см × 66,8 см



Рис. Д.38. М. Чюрльоніс. «Вічність».

Папір, темпера, пастель. 1906 р.

72,9 см × 62,4 см



Рис. Д.39. М. Чюрльоніс. «Рай».

Картон, темпера. 1909 р.

47 см × 61,8 см

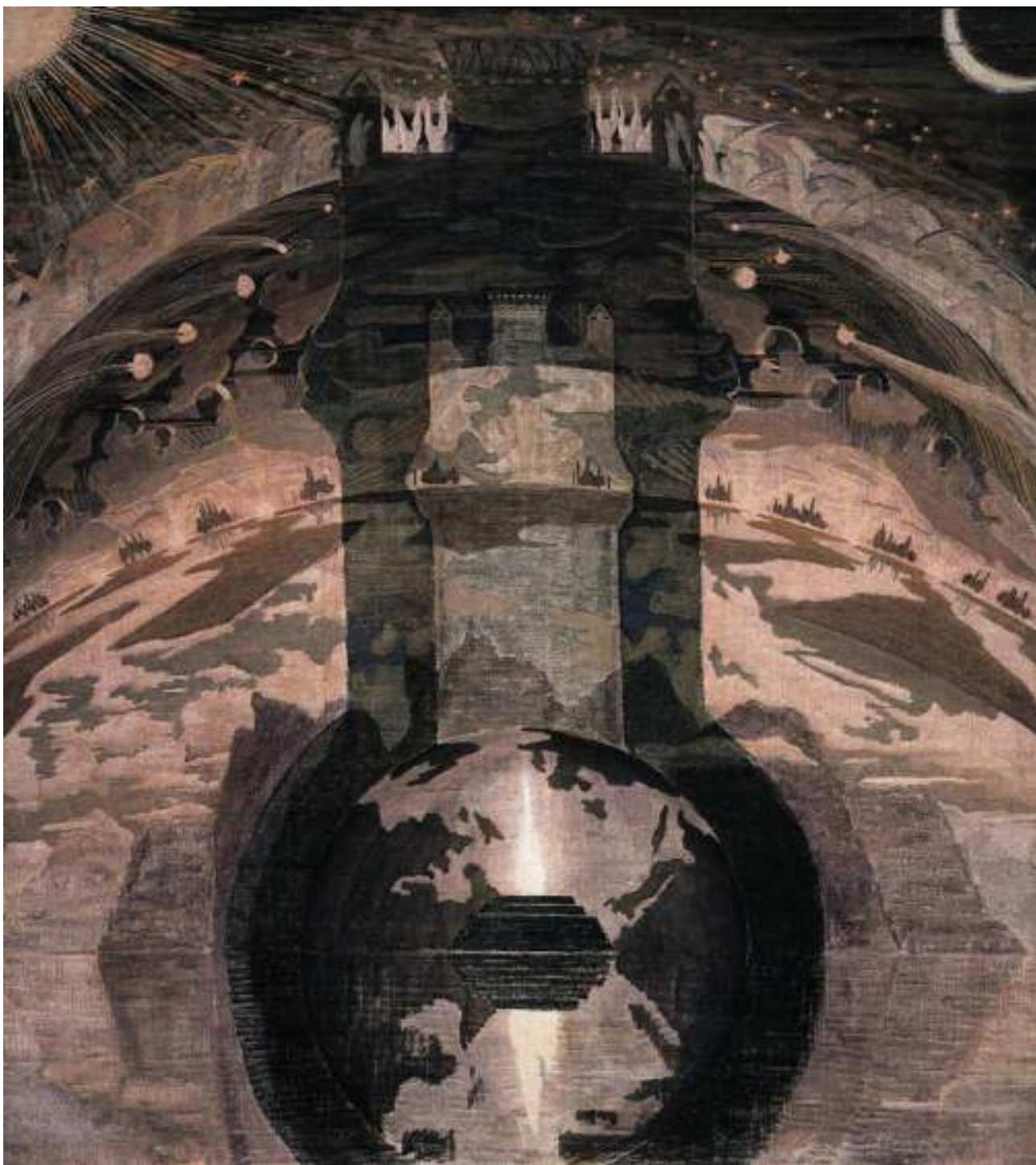


Рис. Д.40. М. Чюрльоніс. «Рекс».

Холст, темпера. 1909 р.

Графічні твори М. Чюрльоніса [229].



Рис. Д.41. М. Чюрльоніс. «Як ми росли» (Віньетка для народної пісні).

Папір, туш. 1909 р.

10,2 см × 16,2 см



Рис. Д.42. М. Чюрльоніс. «Темна ніч стемніє II».

(Віньетка для народної пісні)

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1909 р.

10,2 см × 16,2 см



Рис. Д.43. М. Чурльоніс. «Ах, ліс, ліс» (Віньєтка для народної пісні).

Папір, туш. 1909 р.

10,2 см × 16,0 см



Рис. Д.44. М. Чюрльоніс. «Біжить, покоси» (Віньетка для народної пісні).

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1909 р.

10,2 см × 16,0 см



Рис. Д.45. М. Чюрльоніс. «У суботню ніч» (Віньетка для народної пісні).

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1909 р.

10,0 см × 15,4 см

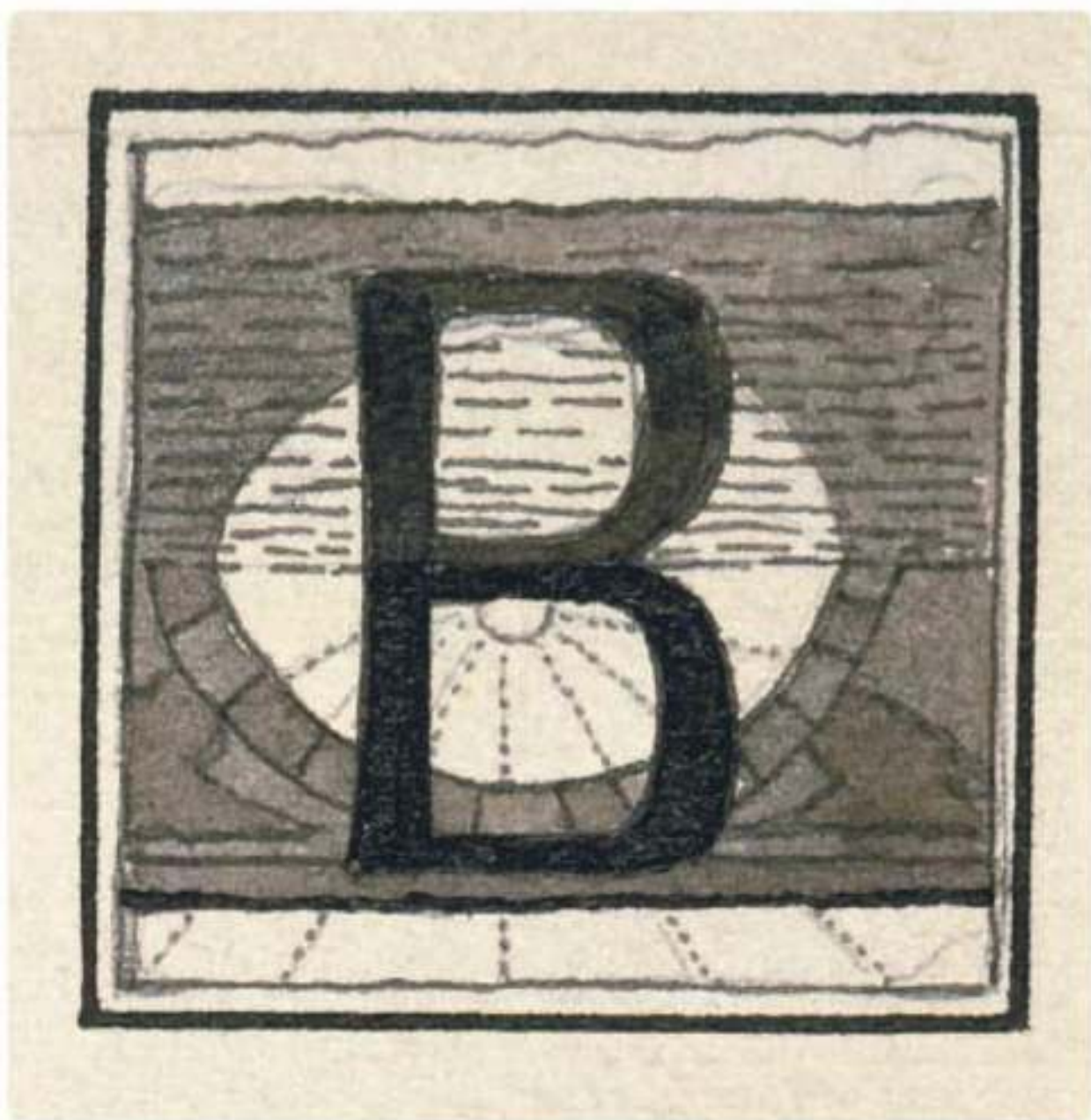


Рис. Д.46. М. Чюрльоніс. Ініціал В.

(книжна графіка)

Папір, розбавлена водою туш. 1908 р.

7,7 см × 7,6 см



Рис. Д.47. М. Чюрльоніс. Ініціал Д.

(книжна графіка)

Папір, розбавлена водою туш. 1908 р.

4,1 см × 3,9 см



Рис. Д.48. М. Чюрльоніс. Ініціал Е.

(книжна графіка)

Папір, розбавлена водою туш. 1908 р.

4,0 см × 3,8 см



Рис. Д.49. М. Чюрльоніс. Ініціал М.

(книжна графіка)

Папір, туш. 1908 р.



Рис. Д.50. М. Чюрльоніс. Ініціал О.

(книжна графіка)

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 р.

3,8 см × 3,7 см



Рис. Д.51. М. Чюрльоніс. Ініціал S.

(книжна графіка)

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 р.

8,1 см × 8,4 см

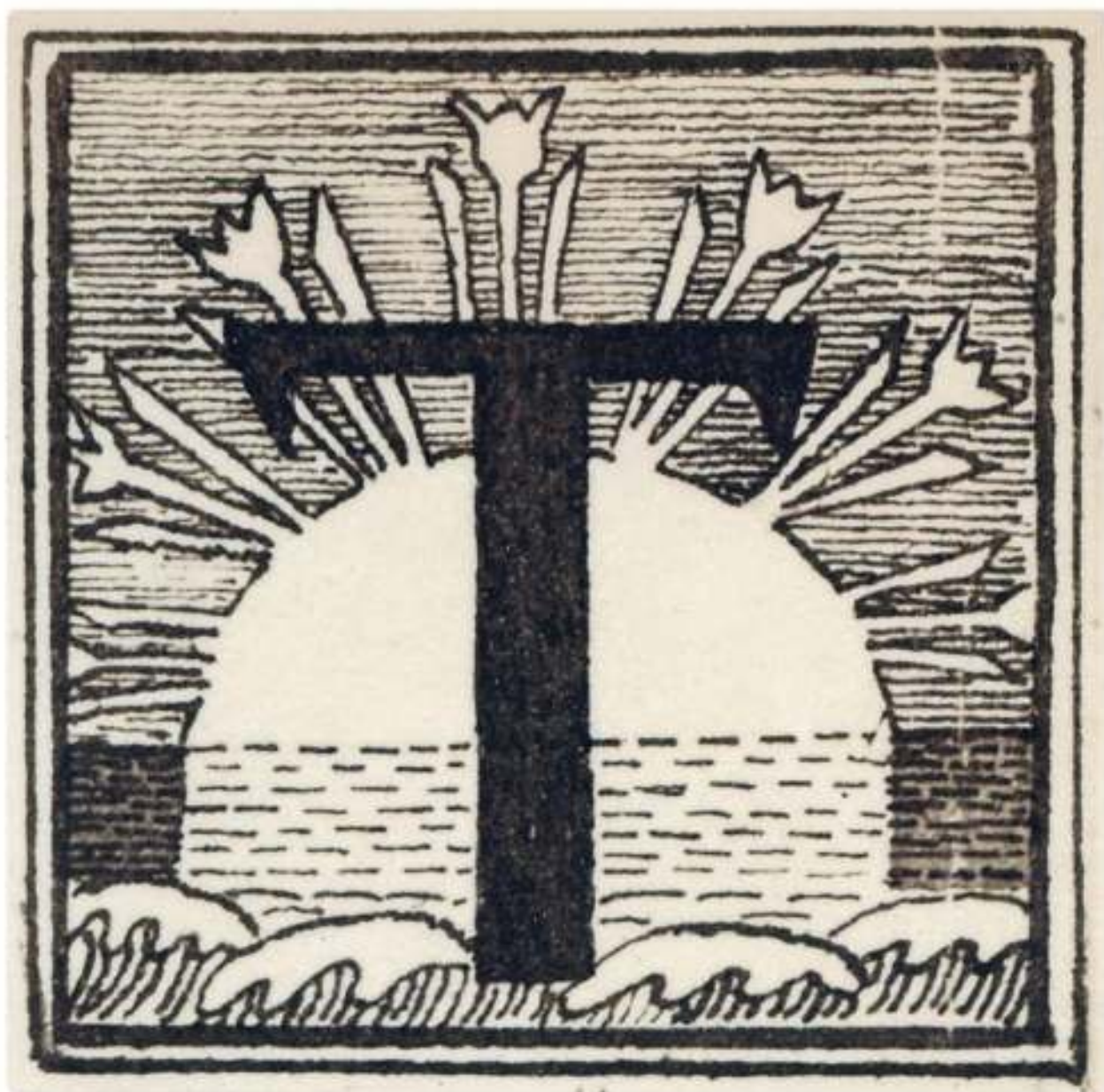


Рис. Д.52. М. Чюрльоніс. Ініціал Т.

(книжна графіка)

Папір, туш. 1908 р.

8,0 см × 8,1см

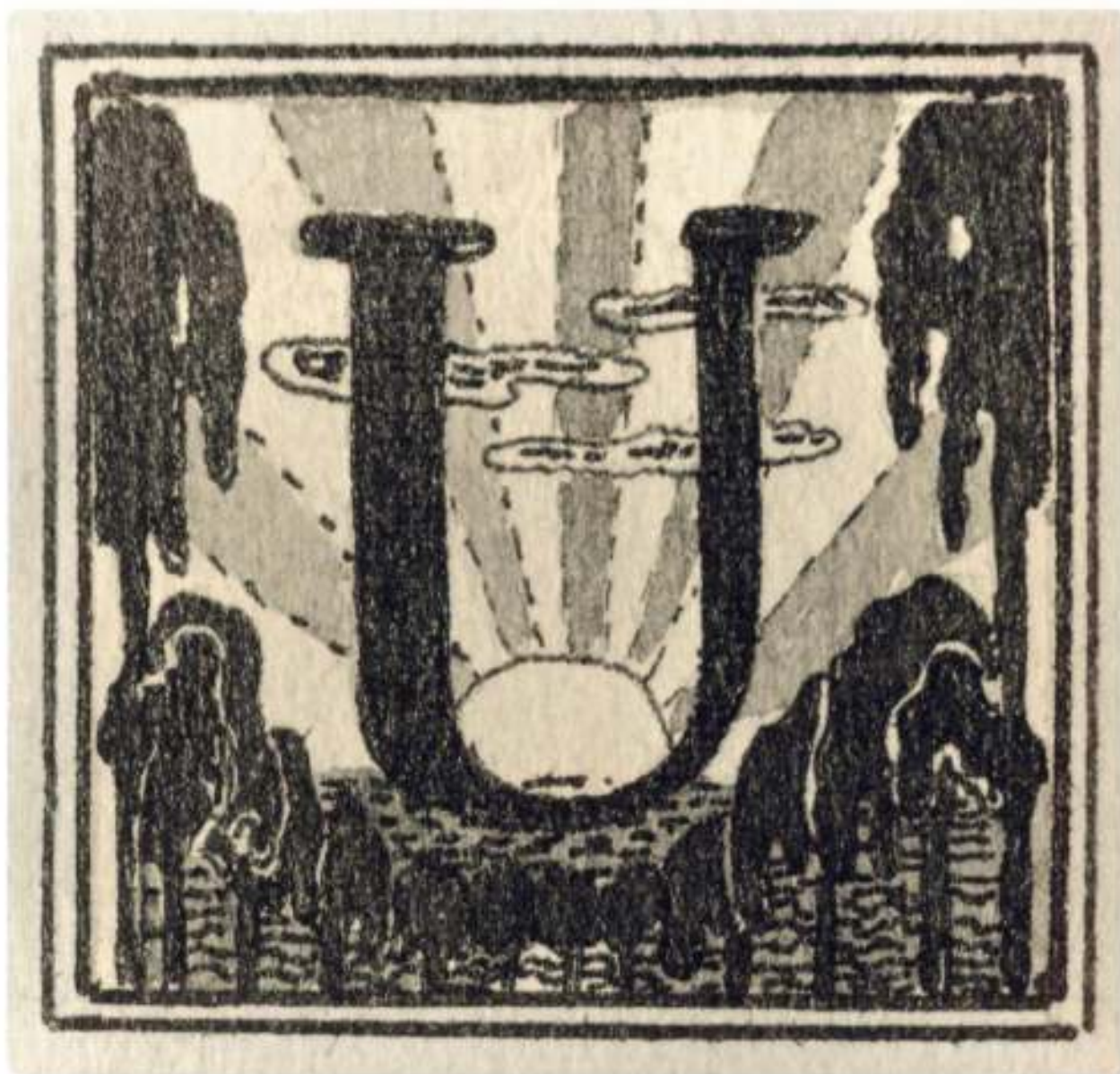


Рис. Д.53. М. Чюрльоніс. Ініціал U.

(книжна графіка)

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 р.

7,7 см × 8,3 см



Рис. Д.54. М. Чюрльоніс. Композиція.

Папір, туш, розбавлена водою туш, 2 кольори. 1909 р.

14,5 см × 10,3 см

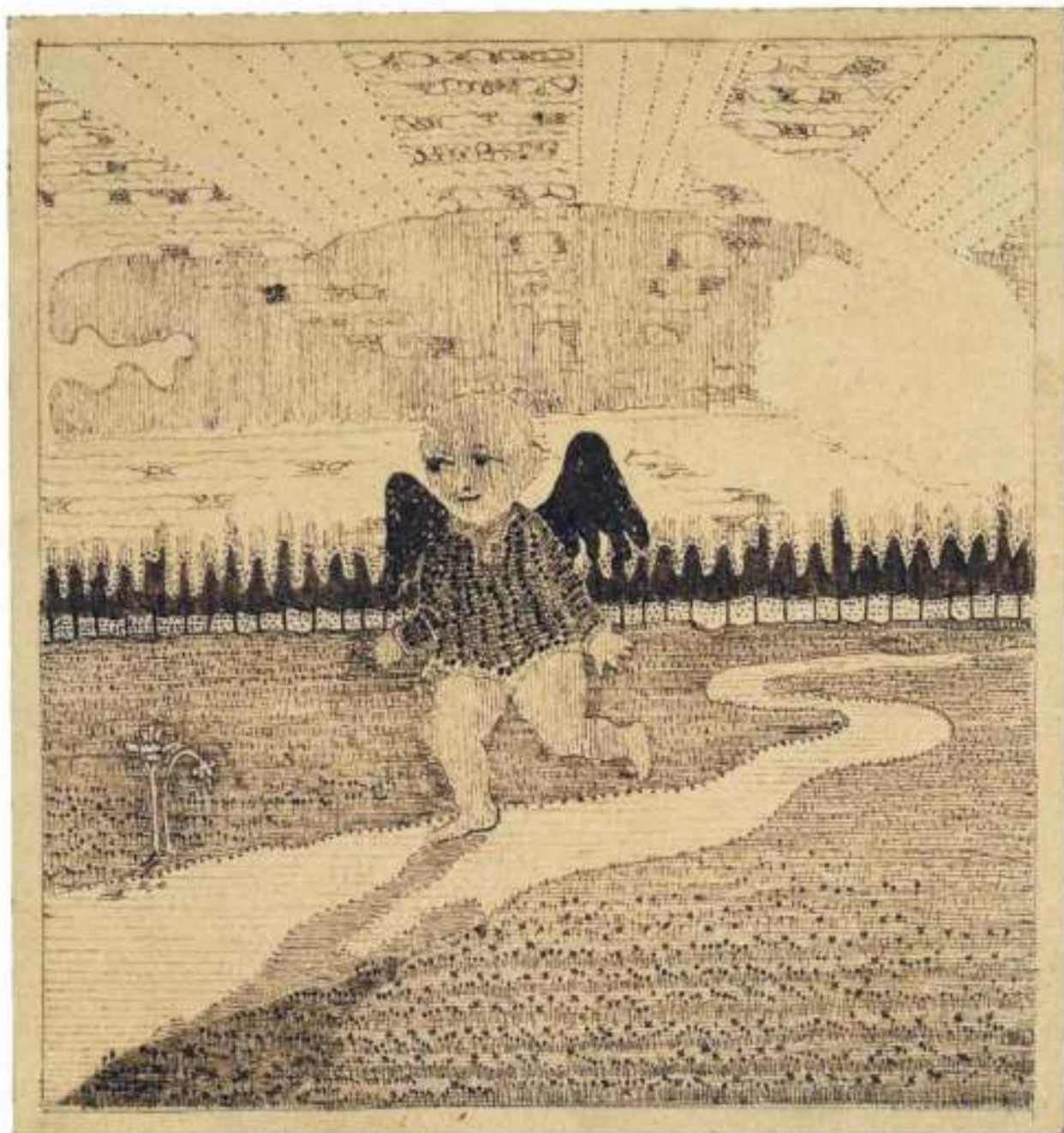


Рис. Д.55. М. Чюрльоніс. Композиція.

Папір, чорна та розбавлена водою туш. 1909 р.

12,4 см × 11,4 см



Рис. Д.56. М. Чурльоніс. Композиція «Човники».

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1909 р.

9,2 см × 16,6 см



Рис. Д.57. М. Чюрльоніс. Композиція (Жінка з вуалем).

Папір, туш, розбавлена водою туш, олівець. 1907 / 08 рр.

13,4 см × 18,0 см



Рис. Д.58. М. Чурльоніс. Композиція «Рекс».

Папір, туш, розбавлена водою туш, олівець. 1908 / 09 рр.

12,0 см × 10,9 см



Рис. Д.59. М. Чюрльоніс. Композиція «Тюльпани» (Віньетка).

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 / 09 рр.

10,3 см × 10,3 см



Рис. Д.60. М. Чурльоніс. Композиція «Прелюд» (Схід сонця).

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 р.

9,1 см × 11,1 см



Рис. Д.61. М. Чурльоніс. «Казка Королів».

Папір, туш, розбавлена водою. 1908 р.

11,9 см × 14,2 см



Рис. Д.62. М. Чурльоніс. Композиція «Жертва».

Папір, туш, розбавлена водою туш. 1908 р.

10,9 см × 12,3 см



Рис. Д.63. М. Чурльоніс. Композиція (Східна казка).

Папір, туш, розбавлена водою туш, олівець. 1907 / 08 рр.

10,0 см × 15,0 см

Додаток Е

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Узікова О. В. М. К. Чюрльоніс як творча особистість // Вісник КНУ-КіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 28. С. 173–182.
2. Узікова О. В. Образність у музиці М. К. Чюрльоніса // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наук. зап. КНУКіМ: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 14. С. 196–202.
3. Узікова О. В. Синтез мистецтв у творчості художника та композитора М. К. Чюрльоніса // Культура України: зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 43. С. 257–265.
4. Узікова О. В. Характерні особливості живопису М. К. Чюрльоніса // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 29. С. 154–161.
5. Узікова О. В. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності // Вісник НАКККіМ: наук. журнал. Київ, 2015. Вип. 1. С. 146–154.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Узікова О. В. Чюрленіс и Скрябин: параллели философской концепции искусства // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы VIII междунар. заоч. науч.-практ. конф., 5 февр. 2013 г. Москва, 2013. Ч. 2. С. 135–144.
7. Узікова О. В. Символизм в творчестве М. К. Чюрленіса // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: мате-

риалы XVI междунар. заоч. науч.-практ. конф., сент. 2013 г. Москва, 2013. Вып. 9. С. 51–55.

8. Узікова О. В. Літературна творчість М. К. Чюрльоніса // Сучасна наука XXI століття: матеріали 9-ї міжнар. наук.-практ. конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 2 С. 14–17.

9. Узікова О. В. Міфи і легенди у творчості М. К. Чюрльоніса // Сучасний соціокультурний простір: матеріали 10-ї міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 17–19 черв. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 1. С. 65–68.

10. Узікова О. В. Основні ознаки музичної творчості М. К. Чюрльоніса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молод. учених, 24–25 квіт. 2014 р. Харків, 2014. С. 18.