

ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ СИМФОНИЗМ В ЖИВОПИСНОМ ЦИКЛЕ М. К. ЧЮРЛЕНИСА «СОНАТА СОЛНЦА»

Е. А. Андреева

В статье изучается художественно-философский симфонизм в живописном цикле М. Чюрлениса «Соната солнца». Раскрывается взаимосвязь средств художественной и музыкальной выразительности. Выявляется специфика симфонизма как творческого метода. Автор приходит к выводу, что его особенности проявляются в диалектическом становлении, развитии и взаимодействии частей живописного цикла. Это происходит за счет содержательных, тематических контрастов, их взаимосвязи, синтеза, а также динамики художественного и «музыкального» развития.

Ключевые слова: творчество М. К. Чюрлениса, «музыкальная» живопись, музыкальные жанры, «Соната солнца», сонатное *allegro*, симфонизм, синтез живописи и музыки.

Исследователи не раз обращались к анализу творчества М. К. Чюрлениса с позиции синтеза музыки и живописи [1; 4; 6; 8; 12; 13; 15], но проблема симфонизма как творческого метода при анализе его работ не затрагивалась. Феномен симфонизма освещен в ряде трудов [2; 3; 5; 7; 9—11; 14]. Одним из первых, кто наиболее подробно разработал понятие «симфонизм» был композитор и музыковед Б. В. Асафьев, идеи которого легли в основу изучения этого метода современными исследователями. Ученый охарактеризовал его как органичное взаимодействие музыкальных образов в их динамичном и непрерывном становлении, трансформации и переходах в качественно новые состояния, диалектике развития от контраста к синтезу [2, с. 376].

В данном ключе нами уже было предпринято рассмотрение цикла М. Чюрлениса «Соната моря»¹ [11]. Предлагаемое исследование посвящено анализу его цикла «Соната солнца», на примере которого будет показана специфика применения художником метода симфонизма.

Живописный цикл «Соната солнца» соответствует по строению музыкальному и обозначен Чюрленисом: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Finale*². При исследовании этого цикла так же будет использован прием экстраполирования особенностей формообразования музыкальной формы сонатного *allegro* на структуру живописного произведения М. Чюрлениса, но в более обобщенной форме. Иллюстрации в виде репродукций и анализ произведения сопровождаются дополнительным материалом — схемами, выполненными автором на основе схем, представленных в монографии В. М. Федотова [13] с добавлением словесных обозначений и цифр нумерации элементов рисунка.

В первой части сонаты — «*Allegro*» (рис. 1, 1а) — представлено множество солнц как доми-

нантных символов (вспомним название картины — «Соната солнца»). Они окружают и освещают таинственный темный город-замок. Символы — *солнце*, *замок* и *арка* — создают атмосферу сказочности и таинственности. Этому способствует колорит работы. Определим его, как данный в тонах охры, с вкраплениями солнечных и лиловых оттенков. Символы, которые были указаны ранее, и есть главные образы и возможно «музыкальные» темы «экспозиции», которая, по нашему мнению представлена в нижней части работы, на первом плане. Здесь доминируют два символа — арка и солнце (самое большое в работе). Арка, с двумя солнцами во главе и с небольшим в центре (в то же время ассоциирующимся с «паутиной»?) коррелируется со вступительным разделом сонатного *allegro* (1). Солнце, как следует из названия «Соната солнца» и есть «главная тема» (2). Оно соединено с тонкой вертикальной опорой (солнечным лучом?), золотой цвет которого прорезает фон сиренево-синих оттенков. Луч соединяет солнце с горизонталью. Она включает чередование световых солнечных вертикалей-просветов. Может быть, художник изобразил сказочную «изгородь» (связующая тема)? (3). Она служит основой замка. У основания работы, на переднем плане, на фоне «изгороди» замечаем еще два небольших солнышка, которые как будто выводят нас из таинственно-символического мира за пределы пространства листа. Это происходит за счет применения следующей техники: неестественное завершение, обрыв линий лучей. Мы видим, что «вступление» соединено с «экспозицией» тонкими смысловыми нитями (маленькие солнышки, примыкающая изгородь, завершение экспозиции «мотивом арки», но в уменьшенном масштабе, и ее высветленный колорит). Побочная партия (4) — это вероятнее всего таинственный замок, силуэт которого представлен в графически плоском виде.

Экспозиция дана полифонически. Присутствует деление на две «части» за счет условной вертикали (5). Возможно, композиция каждой из этих частей представлена как противосложение. Первая часть —

¹ ALLEGRO. Бумага, темпера. 1908. 73×63.

² ALLEGRO. Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63,1х59,5; ANDANTE. Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63х58; SCHERZO. Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 60,3х57; FINALE. Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63х59,7.



Рис. 1. М. Чюрленис. ALLEGRO.
Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63,1×59,5

темная по колориту, солнце доминирует (сопоставление контрастных тем: яркого света солнца и тени города). Вторая — солнце присутствует как «отсвет». Арка и город освещены изнутри, а само солнце уменьшается до небольших размеров. Именно здесь уже заметно развитие главной и побочной тем, они переплетаются между собой, взаимодействуют. Необходимо отметить едва различимый мистический контур чайки птицы, раскинувшей крылья между темным замком и золотистыми коваными воротами. Этот мотив морской птицы присутствует в «Сонате моря», в других композициях М. Чюрлениса. И в данной сонате он получит дальнейшее развитие (в «разработке» и «репризе»).

Далее, ближе к завершению правой части работы экспозиция «замирает»: замок (представленный трижды) уменьшается в геометрической прогрессии, его треть «проведение» становится миниатюрным и темным, а солнце и вовсе отсутствует (6).

Последующий участок, который занимает центр работы и захватывает наибольшее пространство листа, определим как «разработку» сонатного allegro. Ее развитие, как и развитие «экспозиции», отталкивается от самой масштабной арки в левом нижнем углу. Мы определили ее условно как «вступление» к «экспозиции». Но ее назначение не только в этом, оно полифункционально. Она выступает еще и связующим элементом между «экспозицией» и «разработкой». Многократно разработанные и усиленные первоначальные образы («вступление-арка, главная тема — солнце и побочная — замок»), из которых возникла композиция, обретают большой размах. Наблюдается взаимодействие «тем» и их дальнейшее развитие: в центре работы вырастает величественный и высокий темный замок, занимающий большую часть листа и стремящийся ввысь. В его (замка) пространство теперь включены и слиты воедино — солнце, смотрящее лучами вниз и силуэт арки с двумя башнями (7). Пред нами не-

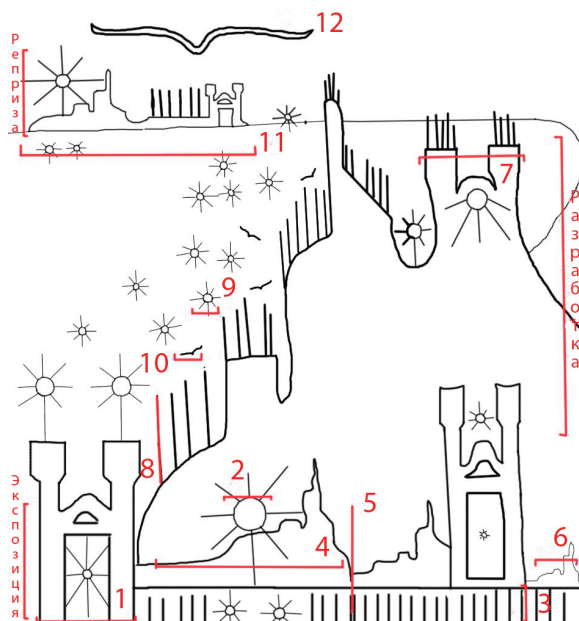


Рис. 1а. М. Чюрленис. ALLEGRO. Схема

кий контрапунктический сплав «музыкальных тем». Слияние тем подчеркивается и колоритом: замок, возвышаясь, становится высветленным, солнце буквально становится единым с замком, монохромно «врастает» в него.

В разработке на доминирующих по высоте контурах (вершина арки и стены города-замка) видим нечто напоминающее тополя, а возможно и копыя, обрамляющие город (8). Они как иглы тянутся вверх, создавая мерное ритмическое чередование, отсылающее нас к средневековым романтическим готическим образам. Внушительному по размеру силуэту замка, в котором преобладает вертикаль, противостоит диагональ небольших ярких солнц стремительно летящих вдаль, в левой части работы (9). Это восходящее движение подчеркивается мотивом птиц, которые также тянутся к горизонту (10). Благодаря взаимодействию линий замка, поднимающейся диагонали солнц, такому же мотиву полета птиц и тополям, возникает сложная полиритмия звучания.

Фоном, на котором даны вершина замка и арки, выступает плавный параболический изгиб берега в верхней правой части работы. Следующий раздел акцентирован горизонтом моря, на котором, как на линии нотного стана, М. Чюрленис размещает группу мотивов-символов в левой части работы (солнце, замок, арка...) (11). Эта группа является репликой первоначальной композиции переднего экспозиционного плана, но в уменьшенном масштабе. Как известно, именно принципом повтора в сонатной форме маркируется начало репризы. Все темы здесь слились в цельный образ: три солнца, во главе с наибольшим по размеру (в точности как в экспозиции — принцип имитации), замок, тополя, врата, птица. Как и положено, в развитии музыкальных тем сонатного allegro, в репризе утверждается единая главная тональность. Поэтому мастер убирает резкий тональный контраст между главной и побочной пар-

тиями (ярко-желтое и зеленовато-голубое), данным в экспозиции. В репризе он заменяет контраст более близкими цветовыми отношениями. Ритмические скачки также исчезают, ритм становится ровным. Преобладают настроения гармонии и единства.

Все образы в «репризе» отдалены от зрителя благодаря сжатию единого масштаба, их размеры уменьшены по сравнению с «экспозицией» и особенно «разработкой» во много крат. В то же время мотив птицы приближен посредством разрастания (увеличения ее размера) (12). Птица изображена обобщенно за счет графической контурности и плоскостности. Она, доминируя над «репризой», как бы выдвигается к зрителю, что привносит ощущение высокого полета. Скорее всего, так М. Чюрленис обобщил сонатное *allegro* и расширил его границы, вывел их за пределы пространства живописи в музыкальную текучесть времени.

Исследуя первую часть живописного цикла «Соната солнца» *Allegro*, мы приходим к выводу, что специфика симфонизма как художественно метода здесь проявлена в следующем. Эта часть условно поделена на три плана, которые соответствуют композиционному строению музыкального сонатного *allegro*: первый план — экспозиция; средний план — разработка; дальний план — реприза. Мы наблюдаем диалектическое становление и дальнейшее развитие этих частей, что воплощается в их внутреннем строении, колористических и ритмических отношениях. При этом все разделы формы (части) объединены единым замыслом, уравновешенностью композиционного построения, структуры работы в целом, и общим монохромным колоритом.

Как уже было сказано, вторая часть имеет авторское определение — «*Andante*» (рис. 2, 2а). Работу можно условно поделить на два «сегмента»: верхний и нижний, разделенные линией горизонта.

Пред нами сфера (земной шар, планета), покрытый лесами, плавно извивающимися реками,



Рис. 2. М. Чюрленис. ANDANTE.
Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63×58

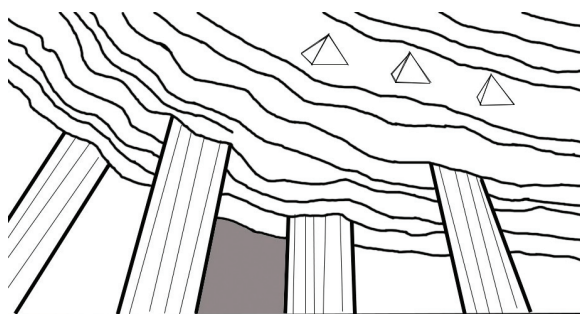
полями на фоне водной глади (?) сине-зеленых и преимущественно золотисто-охристых оттенков. Этот колорит характерен в целом для живописного строя этой части цикла. Ниже он (шар) опоясан горизонтальными линиями янтарных оттенков, мерно охватывающими «планету-солнце». От шара вниз исходят лучи, как яркие, мощные «аккорды».

В верхней части работы, по нашему видению, дан фрагмент с лучами, увеличенный в масштабе. Они стали более крупными, четкими, яркими по звучанию. И лишь теперь мы можем увидеть, что эти лучи исходят из песков пустыни, где среди рек расположены три пирамиды. Меж лучами по центру темное пространство (темный акцент), будто это таинственный портал, уводящий в другую вселенную.

Формообразование второй части строится контрастно первой. Композиционный строй *Andante* отличается относительной монолитностью в отличие от четко структурированной динамики развития тем — *Allegro*. Изменяется колорит: теперь доминирует янтарный, золотистый, высветленный в сравнении со смешанным охристо-лиловым колоритом *Allegro*. В противовес стремительному движению вверх города-замка и множества солнц первой части *Allegro* здесь мы наблюдаем ниспадающее, плавное течение «песков» пустыни и мерное движение лучей планеты-солнца, что подчеркивает умеренный, четкий ритм, спокойный и «размеренный шаг», столь характерный для *andante* в музыке. Контрастное становление *Allegro* и *Andante* подчеркивает диалектику развития «Сонаты солнца».

За *Andante* следует *Scherzo* (рис. 3, 3а). Для этой части, в музыке характерен живой темп, танцевального характера, *scherzo* отличается неожиданными переключениями, порой контрастами.

Для *scherzo* как для музыкального жанра (в переводе шутка) характерно обращение к предметному миру. У Чюрлениса это реальный пейзаж, в который



Линия горизонта

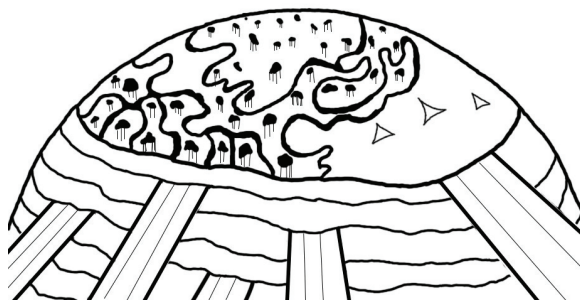


Рис. 2а. М. Чюрленис. ANDANTE. Схема



Рис. 3. М. Чюрленис. SCHERZO.
Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 60,3×57

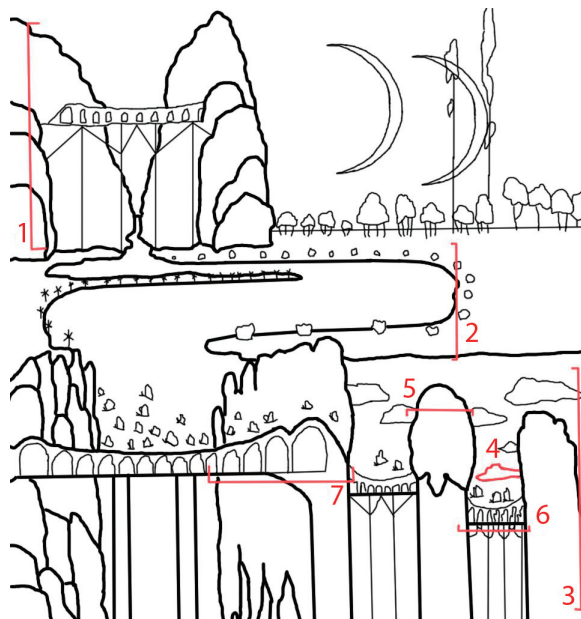


Рис. 3а. М. Чюрленис. SCHERZO. Схема

переплетается с полетом фантазии. Работа делится на три плана. Возможно, анализ этой части следует начать с дальнего плана (1). Слева — две высоких скалы, меж которых находится мост на тонких опорах. Правее два полумесяца — золотой и противоположный ему по колориту — серебряный месяц, практически теряющийся на фоне неба.

Выстраивается череда небольших деревьев с двумя высокими тополями, которые стремясь ввысь, являются как бы своеобразным откликом двум скалам, уравновешивая композиционный строй. Далее, мы видим, как меж скал движется плавный изгиб реки, окантованной на правом берегу красными цветами и золотистыми, как маленькие огоньки — на левом. Река течет от линии горизонта к ближайшему плану работы. Река — это связующий мотив, переходный элемент между планами (2).

Дальний план как в легкой дымке относительно монохромен и выполнен в золотистых коричнево-охристых оттенках. Выражаясь музыкальными терминами — окрашен светлым минором. Чем ближе к первому плану, тем более яркими красками насыщается работа (модуляция в тональности первой степени родства, переход в мажор).

Ближний план выступает как своеобразная вариация дальнего (3). Изгиб реки и цветов, увлекающие наш взгляд, постепенно обретают более яркие краски. Цветочный поток плавно переходит в полет ярких бабочек. Но если движение реки и цветов развивается в сторону правой берега, то бабочки устремлены в противоположную сторону. И теперь Scherzo можно «читать» справа налево.

В пространстве реки на первом плане появляются облака (4). Тополя, олицетворяющие «музыкальные аккорды», набирают высоту, становятся ярче и разрастаются в ширину (5). Меж тополей тянутся ажурные мосты, в музыке мы можем его сопоставить с мелодическими украшениями (6). Над ними порхают разноцветные бабочки.

Центральная группа тополей воплощает кульминационную точку работы, мост становится крупнее, вереница бабочек ярче — все сливается в единое мелодическое созвучие (7). Далее, мост тянется к скалам, которые повторяют очертания тополей. В свою очередь, количество бабочек увеличивается, и они веерообразно разлетаются. Отметим, что в Scherzo присутствует относительная монолитность внутреннего композиционного строения, что сближает ее со второй частью этого цикла. В то же время, как и Andante Scherzo контрастирует с Allegro в принципах музыкального развития.

Неожиданные переключения (река переходит в небо с облаками — характерный для М. К. Чюрлениса прием сопоставления различных ракурсов и пространств), движение цветов, порхание бабочек (как яркие цветовые акценты, при общей монохромности), задают работе легкий, оживленный темп, стремительный ритм, характерный для музыкальной части сонатного цикла — Scherzo. Чюрленис поэтизирует литовскую природу, вкладывая в ее образы глубокую символику. Scherzo близко по духу работам художников художественного объединения «Мир искусства», которые искали идеал в искусстве прошлого, создавая и открывая своим современникам особый, наполненный ретроспективной атмосферой и эстетикой мир Петербурга. Чюрленис также стремится создать свой мир, не просто отражающий образы литовской природы, а наполненный особой красотой, философским осмыслением и преобразованием ее образов в символы. Близость работ Чюрлениса и художников объединения «Мир искусства» небеспопученна. Именно М. В. Добужинский — член этого объединения, будучи его земляком, одним из первых заметил талант Чюрлениса [1]. Впоследствии Чюрленис не только оказался знаком с кругом художников «Мир искусства», но и был приглашен участвовать в их выставках.

«Солнечная соната» завершается Finale (рис. 4, 4а), окутанным полумраком. Ночь, тишина, солнце скрылось. В верхней части работы колокол, мертво повисший в темноте (1). Его окружает сумрачное звездное небо, как темный занавес. Под колоколом паутина, сковавшая его язык и охватывающая все вокруг (2). Мотив паутины, образующий основной ритмический узор, напоминает строение Рондо (от фр. *Rondeau* — «круг», «движение по кругу») — характерной музыкальной формы Финала в сонате. За паутиной, склонив головы, сидят четыре старца-короля, окутанные сном под мерцающим звездным небом (3). Темный колорит серо-коричневых и серо-синих оттенков, который присущ работе, придает минорную окраску. Тишина, охватывающая все вокруг, олицетворяет *riano* (итал. — *тихо*). Данная часть характеризуется несвойственным предыдущим частям таинственностью, размеренностью, вечностью (вечное плетение нити судьбы).

Проанализировав все части живописного цикла «Соната солнца» М. Чюрлениса, приходим к следующему заключению. Симфоническое развитие всей сонаты в целом определяем в следующих философских категориях. Прежде всего — это диалектичность развития в виде борьбы противоположных начал. Она пронизывает как «внутренний», так и «внешний» уровни сонатного цикла. Оба уровня отражают метод развития цикла «Соната солнца». Это проявляется в следующем.

Внутренний уровень мы определяем как диалектическое развитие Allegro, его частей. Оно имеет сложное композиционное строение: экспозиция, разработка и реприза. Их становление, взаимодействие, проникнуто столкновением и развитием тем этих частей.

Внешний уровень симфонического развития также присутствует. Определяем его как контрастное сопоставление или диалектику взаимодействия первой части «Allegro» (с его более сложной внутренней

структурой) с последующими частями цикла — Andante, Scherzo, Finale, каждая из которых отличается большей слитностью внутреннего композиционного строения. Отметим также контрастность всех четырех частей по отношению друг к другу, выражающуюся в композиционном, колористическом, ритмическом строе работ.

Вторая категория — напротив, отражает единство противоположностей, диалектику синтезирующего развития. Это воплощается в объединяющем композиционном начале, едином лейтмотиве солнца, соединяющем, части цикла единым замыслом, темой (идейно-содержательная сторона).

В «Сонате солнца» это проявляется в следующем: Первая часть — Allegro: диалектика развития и взаимодействия частей сонатного аллегро: экспозиции, разработки, репризы, при внутреннем композиционном, стилевом и идейно-содержательном единстве. Исходя из осмысления художественного метода М. Чюрлениса наиболее симфонизированной мы можем определить первую часть сонаты. Вторая часть Andante — это музыка философии «высших сфер», выражающаяся в солярных символах. Чувствуется стремление художника расширить границы пространственно-временного континуума, найти «космическую» точку зрения. В третьей части Scherzo: символизм земных реалий, скорее прочитывается как в виде феноменов, противопоставленных ноуменам предшествующего Andante. Четвертая часть представляет некое обобщение всех частей, вбирает в себя их символы, служит объединяющим началом в живописном цикле. Синтезирующее обобщение проявляется в слиянии мотивов: Allegro (солнце, арка, замок, чайка), Andante (планета-земля с солнечными лучами), Scherzo (скалы с мостом, луна, река). Здесь ярко представлена диалектика единства противоположностей. Взаимодействие этих частей отражает возникновение, развитие и столкновение противоречивых начал. Это

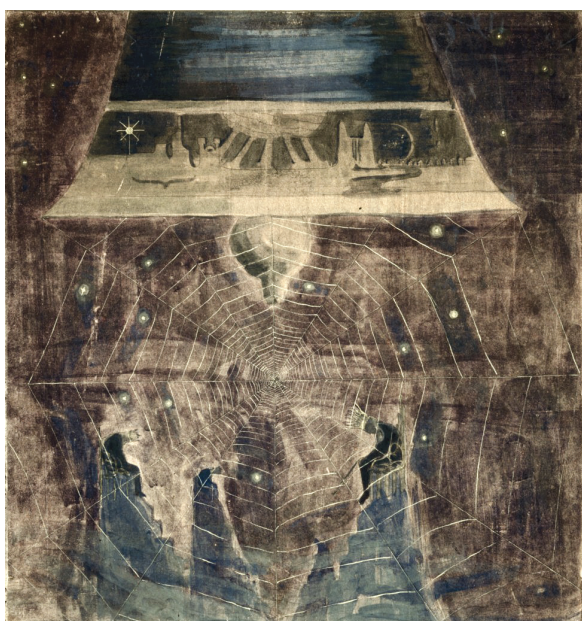


Рис. 4. М. Чюрленис. FINALE. Бумага, темпера. 1907. Друскининкай. 63×59,7

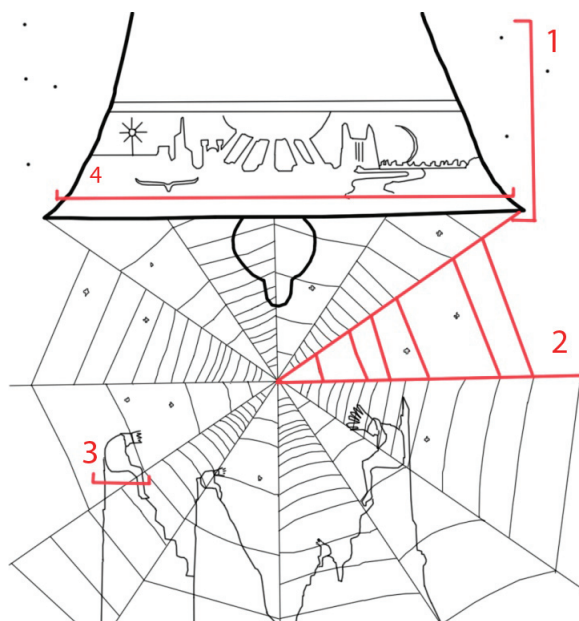


Рис. 4а. М. Чюрленис. FINALE. Схема

происходит за счет содержательных, тематических контрастов, их взаимосвязи, а также динамики художественного и «музыкального» развития. Опираясь на метод симфонизма, стремясь отразить движение самой жизни, диалектичность ее развития через характер контраста и синтеза М. Чюрленис создал свой художественный мир, наполненный образами и символами Литвы. Объединяя и симфонизируя средства выразительности и развития живописи и музыки он выходит за пределы обыденного понимания мира в иную символическую надмирную реальность, наполненную поэтикой мифа.

Литература

1. Адомавичене, Н. Биография. Основные даты жизни и творчества / Н. Адомавичене. — URL: <http://ciurlionis.eu/ru/chyurlenis/>
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Ю. В. Асафьев. — Л., 1971.
3. Данилевич, Л. Симфонизм как музыкальная драматургия / Л. Данилевич // Ежегодник. — М.: Музгиз, 1955. — № 2. — С. 246—264.
4. Иванов, В. Чюрленис и проблема синтеза искусств / В. Иванов // Аполлон. — 1914. — № 3.
5. Кязимова, Л. Т. Проблемы национального симфонизма на рубеже третьего тысячелетия: суждения, оценки, прогнозы / Л. Т. Кязимова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2015. — № 2 (19). — С. 83—88.
6. Ландсбергис, В. Творчество Чюрлениса. Соната весны / В. Ландсбергис. — Л.: Музыка, 1975. — С. 279.
7. Меньшикова, Е. Р. Музыкальная скрижаль искусства: симфонизм как художественный метод

20-х годов XX века / Е. Р. Меньшикова // Труды СПбГУКИ. — Т. 190. — СПб.: СПбГУКИ, 2010. — С. 404—415.

8. Моторина, И. Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры / И. Е. Моторина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2012. — № 2 (16): в 2 ч. — Ч. II. — С. 147—150.

9. Николаева, Н. Симфонизм / Н. Николаева // Музыкальная энциклопедия; под ред. Ю. В. Келдыша. — Т. 5. — М., 1981.

10. Нечаева, Н. Л. Симфония и симфонизм Шостаковича в контексте эпохи / Н. Л. Нечаева // Ярославский педагогический вестник. — 2006. — № 3.

11. Парфентьева, Н. В. Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) / Н. В. Парфентьева, Е. А. Андреева // Вестник ЮУрГУ. — 2015. — Т. 15. — № 2. — С. 73—76.

12. Сафрай, А. М. К. Чюрленис: «музыкальная живопись» и «музыкальные формы» / А. М. Сафрай // Новый мир искусства. — № 2. — С. 34—36.

13. Федотов, В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса / В. М. Федотов. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1989.

14. Холопов, Ю. Н. О понятии «симфонизм» / Ю. Н. Холопов // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: материалы Всесоюз. науч.-теорет. конф. к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. — М.: Сов. композитор, 1986. — С. 187—199.

15. Эткин, М. Г. Мир как большая симфония / М. Г. Эткин. — Л.: Искусство, 1970. — С. 160.

Поступила в редакцию 19 августа 2016 г.

АНДРЕЕВА Екатерина Андреевна, магистрант кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск). Круг научных интересов — синтез искусств, музыка и изобразительное искусство, симфонизм, творчество М. К. Чюрлениса. E-mail: prtisha726@rambler.ru

**Bulletin of the South Ural State University
Series «Social Sciences and the Humanities»
2016, vol. 16, no. 4, pp. 82—88**

DOI: 10.14529/ssh160412

ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL SYMPHONISM IN THE M. K. ČIURLIONIS PICTURE CYCLE «SONATA OF THE SUN»

E. A. Andreeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation, prtisha726@rambler.ru

The article was written with the aim to reveal artistic -philosophical symphonism in picture cycle “Sonata of the Sun” of M. Čiurlionis. The author of article has brought out the interconnection of artistic visual and musical means of expression. A specific character of symphonism as a creative method is shown. The author concludes that the specific character symphonism of M. Čiurlionis lies in dialectical formation, development and interaction of the parts of the picture cycle. This is due to content, thematic contrasts, their relationships, synthesis, as well as the dynamics of the art and the “musical” development.

Keywords: M. K. Čiurlionis, “Sonata of the Sun”, “musical” painting, musical genres, allegro of sonata, symphonism.

References

1. Adomavichene N. Biografiya. Osnovnye daty zhizni i tvorchestva [Biography. Key dates in the life and creativity]. — <http://ciurlionis.eu/ru/chyurlenis/>
2. Asafev B.V. Muzikalnaya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad, 1971, p. 376.
3. Danilevich L. Simfonizm kak muzikalnaya dramaturgiya [The Symphony as a musical drama]. *Ejegovodnik*. Moscow, 1955, № 2, pp. 246-264.
4. Ivanov V. Chyurlenis i problema sinteza iskusstv [Čiurlionis and the problem of synthesis of arts]. *Apollon*, 1914, №3.
5. Kyazimova L.T. Problemi nacionalnogo simfonizma na rubeje tretego tisyacheletiya, sujdeniya, ocenki, prognozi [Problems of the national Symphony at the turn of the third Millennium: opinions, estimates, forecasts]. *Yujno Rossiiskii muzikalnii almanah*. — Rostov-na-Donu, 2015. №2 (19), pp. 83-88.
6. Landsbergis V. Tvorchestvo Chyurlenisa. Sonata vesni [The Oeuvre Of Čiurlionis. Sonata spring]. Leningrad, 1975, p. 279.
7. Menshikova E. R. Muzikalnaya skrijal iskusstva_ simfonizm kak hudojestvennii metod 20-h godov XX veka [Music tablet art: a Symphony as an artistic method 20-ies of XX century]. *Trudy SPbGUKI*. St. Petersburg, 2010, v.190, pp. 404-415.
8. Motorina I.E. Sintez iskusstv kak princip razvitiya hudojestvennoi kulturi [Synthesis of arts as the principle of development of art culture]. *Istoricheskie filosofskie politicheskie i yuridicheskie nauki_ kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosi teorii i praktiki*, 2012, № 2 (16), v 2, ch. 2, pp. 147-150.
9. Nikolaeva N.S. Simfonizm [Symphonism]. <http://www.belcanto.ru/simfonizm.html>
10. Nechaeva N.L. Simfoniya i simfonizm Shostakovicha v kontekste epohi [Symphony and Symphony of Shostakovich in the context of the era]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. Yaroslavl, 2006, №3.
11. Parfenteva N.V. Andreeva E. A. Simfonizm v tvorchestve M.K. Chyurlenisa (k izucheniyu specifiky prelomleniya muzikalnih janrov v jivopisi) [Symphonism in creativity of M.K. Chiurlionis (to the study of specific of refraction of musical genres in painting)]. *Vestnik YuUrGU*. Chelyabinsk, 2015, v.15, №2, pp.73-76.
12. Safrai A. M.K. Chyurlenis_ «muzikalnaya jivopis» i «muzikalnie formi» [M. K. Čiurlionis: “musical painting” and “musical forms”]. *Novii mir iskusstva*. St. Petersburg, 2001, №2, pp. 34— 36.
13. Fedotov, V.M. Muzykal'nye osnovy tvorcheskogo metoda Chyurlenisa [Musical foundations of the creative method of Churlionis]. Saratov, 1989.
14. Holopov Yu. N. O ponyatii «simfonizm» [About the concept of “Symphony”]. *B.V. Asafev i sovetskaya muzikalnaya kultura: materialy Vsesoyuznoi nauchno teoreticheskoi konferencii k 100-letiyu so dnya rojdeniya B.V. Asafeva*. Moscow, 1986, pp. 187—199.
15. Etkind M.G. Mir kak bolshaya simfoniya [The world as a great symphony]. Leningrad, 1970, p. 160.

Received August 19, 2016