

ДАРИНА ХАРИТОНОВА

**ПРИХОВАНІЙ СВІТ СИМВОЛІВ
МІКАЛОЮСА КОНСТАНТІНАСА
ЧЮРЛЬОНІСА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ФА МАЖОР, 1898)**

Наприкінці XIX – початку XX століття мистецький світ переживав надзвичайний культурний розквіт. Абсолютно всі види мистецтва зазнали професійного піднесення та вдосконалення. Наприклад, 28 грудня 1885 року в індійському салоні «Гран-кафе» на бульварі Капуцинів (Париж, Франція) відбувся публічний показ «сінематограф братів Люм'єр», що ознаменував собою початок ери кінематографа. Саме в цей час з'являється кіно і в Росії. Перші видові і хронікальні фільми демонструвалися у травні 1896 року спочатку в Петербурзі у розважальному саду «Акваріум», а через кілька днів – в саду «Ермітаж» у Москві. Перший російський кінопідприємець А. А. Ханжонків у 1907–1908 р. почав виробництво вітчизняних ігрових фільмів та побудував у Москві кінофабрику, низку кінотеатрів, зокрема «Художній» і «Москва» (нині – будинок Ханжонкова). Великою подією стало відкриття в 1898 році Художнього театру в Москві. 14 жовтня 1898 р. на сцені театру «Ермітаж» відбулася перша вистава п'єси А. К. Толстого «Цар Федір Іоанович», а у 1902 р. на кошти російського мецената С. Т. Морозова споруджено будинок Художнього театру в Москві (архітектор Ф. О. Шехтель).

Істотні зміни відбулися і в музиці. Відкрилися консерваторії в Саратові, Одесі, Києві поряд з тими, які уже діяли у Москві та Петербурзі. Поширилися форми «позашкільної освіти», у 1906 р. в Москві за сприяння С. І. Танєєва була відкрита народна консерваторія. У літературі та живопису сформувався новий напрям (реалізм) та течія (модернізм), яка складалася з символізму, акмеїзму та футуризму. Широкої популярності набувають кубізм, експресіонізм, імажинізм та інші. Це дало колосальний поштовх розширенню мистець-

ких горизонтів, еволюційному культурному розвитку, особливо у перші двадцять років нової ери. Одним з найцікавіших надбань цього періоду є використання символу як елемента нової мови висловлювання.

У ХХ столітті символіка досягла найбільшого розповсюдження та стала одним з фундаментальних методів у розумінні сутності мистецького матеріалу. Вона проникла в усі сфери людського життя, зокрема духовну, яка включає в себе релігію, мораль, науку, мистецтво, право та освіту. Її актуальність була зумовлена бажанням висловлюватися завуальованою мовою, яка б відкривала потаємний зміст та надіялася звичайне філософським потенціалом. Вироблено цілу систему вчень та дефініцій, які на сьогодні складають поняттєву базу символіки та її категоріальний апарат. Розглядаючи детальніше проблему, звернемося до ієрархічної будови цієї мови, яка заволоділа свідомістю цілого століття та лишається актуальною і сьогодні (схема 1).

Схема 1.



Основою цієї мови є символ, який означає сутність, знак, образ або об'єкт, що має власний зміст і одночасно може представляти в узагальненій формі спектр інших змістів. Завдяки такому широкому рівневі осягнення він стає важливою складовою розвитку практично всіх форм людської свідомості, але найбільшого значення набуває саме у мистецтві.

Здатність виражати предмети, кольори, жанри, числа, монограми, цитати, жести, програми, художні образи, назви робить символ незамінним поняттям, а його багатозначність та мобільність дає змогу використовувати його в будь-якому

мистецькому творі, незалежно від жанру та композиційної будови. Можливість надати символу захованого значення спонукає архітекторів, літераторів, поетів, скульпторів, художників, композиторів до популяризації цього поняття та створення цілої низки творів, які просто «випромінюють» символи.

Особливо таємничою стає наявність символу в музиці. Хоча музику і класифікують як вид мистецтва, який здебільшого позбавлений конкретного відображення дійсності та є мистецтвом незображальним, символи в музичному тексті наділяють музику тим потаємним змістом, який потребує розшифрування задля розуміння істинного задуму композитора. Найбільш розповсюдженими символами в музиці є монограми, мотиви, числа, назви та цитати. Наприклад, такі монограми: *BACH* (Бах), *HAYDN* (Гайдн), *DSCH* (*D* – Дмитро, *SCH* – Шостакович), *ASCH* (*A* – Альфред, *SCH* – Шнітке), *HF* (*H* – Хана, *F* – Фукс), *BERG* (Берг), *SHCHED* (Щедрін), музичний «код» прізвища російського мецената Беляєва (*B-La-F*), гейдельберзької знайомої Р. Шумана – Мети Абеґґ (*ABEGG*).

Як монограми часто використовуються імена: Суламіф – *Sol-La-Mi-Fa*, Забела (Врубель) – *Es-A-B-E-La*, Клара (Вік) – *C*, Ельміра (Назирова) – *E-La-Mi-Re-A*. Трапляються також імена та прізвища разом: Арнольд Шенберг – *AD SCHBEG*, Альбан Берг – *ABA BEG* і Антон Веберн – *A EBE* в «Камерному концерті» А. Берга, *GFEDeSCHEsAEs* – І. Ф. Стравінський), *AsFM* (*G* – Ігор, *FEDEsCH* – Федорович, *EsAEs* – Стравінський), *AsFM (E)* – А. Ф. Муров (*As* – Аскольд, *F* – Федорович, *M (E)* – Муров). К. Дебюссі написав твір для фортепіано на ім'я «Гайдн» (*B-A-D-D-G*), С. Прокоф'єв тему *E-c-h-e* ввів з імітацією як побічну партію у третю сонату (прізвище Єше, дівчини з консерваторії). А. Шнітке написав «Канон пам'яті Ігоря Стравінського», створивши мелодію з «музичних літер» імені, по батькові та прізвища І. Стравінського (*g, f, e, d, es, c, h, es, a, es*).

О. А. Юферова зазначає, що через збіг літерних послідовностей у монограмі іноді виникають інші музичні коди, напри-

клад, *ASCH* (Аш) и *SCHA* (Шуман) (фортепіанний цикл «Карнавал»), ініціали Д. Шостаковича в монограмі А. Шенберга – *AD – EsCHBEG* («Камерний концерт» А. Берга»), А. Шнітке – *AFEDeSCH* («Життєпис» А. Шнітке). У темі «Канону пам'яті І. Стравінського» А. Шнітке, крім музичних «букв» *DEsCH*, наявний шифр адресата посвяти (І. Стравінський) та автора (А. Шнітке).

Дослідниця Є. Харченко пише про зашифровані мотиви-символи у творчості Б. Лятошинського: «Б. Лятошинський зашифрував прізвище своєї дружини Маргарити Царевич. *DO* (латинською – *C – ЦЕ*) та *PE* є головною складовою основних мотивів-тематичних зерен ряду творів 1922–1928 і 1955–1968 рр. та своє прізвище – початок імені – літера *B* (латинською – *B – БЕ*), позначає звук *СІ БЕМОЛЬ*. Початок прізвища – це позначення звука *ЛЯ*. Звідси утворюється характерна для творчості лейтінтонація великої септими та її обернення – малої секунди, що є основою великого мажорного септакорду – лейтгармонії Б. Лятошинського»¹.

І це лише деякі приклади використання символу як ідейно-композиційного підґрунтя.

Розмаїття різних видів символів приводить до створення цілої системи, яка називається символіка. Вона поєднує в собі символи за типологією і визначається вже не розмежовано, а як сукупність подібних символів. Серед найуживаніших систем символів у ХХ столітті були символіка жанру та символіка кольору. Найяскравішими представниками в мистецтві були такі художники, як В. Кандинський (картини «Синій гребінь», «Жовто-червоно-блакитне» (1925), «Акцент рожевого» (1926), «Сірий овал» (1917), теоретична робота «Про духовне в мистецтві», п'ятий розділ «Дія кольору» (1910), А. Лентулов «Автопортрет в червоному» (1910), К. Петров-Водкін «Купання чер-

¹ Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харченко Євгенія Валеріївна ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2011

воного коня» (1912); поети – А. Ахматова (вірш «Біла ніч», 1911, збірка «Біла зграя», 1917), А. Бєлий (стаття «Священні кольори», 1903, збірка віршів «Золото в лазурі», 1904, роман «Срібний голуб», 1906–1908) та багато інших. Символіка кольору набуває значимості у композиторів М. Римського-Корсакова та О. Скрябіна, адже вони створюють власні кольоротональні системи, в яких визначають кольори кожної тональності.

Щодо символіки жанру, то вона так само проявила себе дуже широко. І найновішим в ній була видозміна та трансформація музичних жанрів в художні: картини «Симфонія Шостаковича» П. Філонова (1925), «Музика» А. Матісса (1910), «Пасторальна симфонія» П. Боннара; поетичне та літературне надбання: «Симфонія № 2 драматична» (1902), «Північна симфонія № 1 героїчна» (1901), симфонія «Повернення» (1902), симфонія «Кубок хуртовин» (1907) А. Белого, «Фуга» Вяч. Іванова. Щодо досягнень композиторів у символізації жанрів, то і художні, і літературні жанри були втілені в музиці на прикладі таких творів, як: «Божественна поема» (1904), «Поема екстазу» (1907) «Прометей» («Поема вогню», 1910) О. Скрябіна, симфонічна поема «Острів мертвих» (1908), поема «Дзвони» (1913), етюди-картини (1911) С. Рахманінова, симфонічна картина для великого оркестру «Сни» (1910), два вірші для жіночого хору на слова К. Бальмонта (1909–1910), п'ять віршів А. Ахматової для голосу з фортепіано (1916) С. Прокоф'єва, два вірші П. Верлена для баритона та фортепіано (1910), два вірші К. Бальмонта для сопрано або тенора та фортепіано (1911) та три вірші з японської лірики для сопрано та фортепіано (1912–1913) І. Стравінського. Цінність цих творів полягає у тому, що автори символізували не тільки зовнішні назви, але і підпорядкували внутрішню будову, яка відповідала канонам жанру, заданому у назві.

Такий масштабний прояв символіки та символу в мистецтві надихає Ж. Мореаса, Р. Гіля, Анрі де Реньо, С. Мерріля на створення одного з найзначніших напрямків в мистецтві (літературі, музиці та живопису) – символізму. Виникнувши в останній чверті XIX століття, символізм досягає найбільшого розквіту у Франції, Бельгії та Росії. Але особливої попу-

лярності цей напрям набуває вже в ХХ столітті, радикально змінюючи не тільки різні види мистецтва, а й саме ставлення до мистецтва.

Саме в час перетворення та видозмін мистецтва, в час активних пошуків та вагань, мистецький світ породжує генія, який поєднує неможливе, дивуючи всіх іншим світосприйняттям, новою мовою висловлювання, завуальованим змістом творів, створенням власного світу символів, які стають його творчим методом. Ім'я цього генія – Мікалоюс Константінас Чюрльоніс (1875–1911). Він – литовський композитор та художник, митець, який своєю творчістю створив новий погляд на художній всесвіт, втіливши ідею «синтезу мистецтв» та «здійснення в своєрідній формі основного романтико-символічного постулату омузичнення зображального мистецтва». Близько 250 музичних творів, більше 300 картин за такий короткий період його життя були створені під егідою «нової мови мистецтва». Дослідники творчості Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса неодноразово відзначали наявність символів в його творчості. В. Ванслов зазначав, що «<...> образний світ картин Чюрльоніса – це веселковий світ мрії, ідеалу. Його твори – втілення уявлення про світлу гармонію буття, про казково-чудове життя, яке набуває форми фантастично-символічних образів»¹.

Створюючи свої картини, М. Чюрльоніс використовує назви та будову жанрів музичної творчості, а саме: «Музика лісу» (1903), «Симфонія поховань» (1903), «Соната сонця» (1907), «Соната весни» (1907), «Соната моря» (1908), «Соната зірок» (1908–1909), «Соната пірамід» (1909), «Фуга» (1908), «Прелюд» (1908), «Соната вужа» (1908). Таким чином, М.К. Чюрльоніс використовує символіку жанру, підпорядковуючи картини не тільки композиційній будові музичних жанрів, а і особливостям, які властиві лише цим жанрам. Найулюбленишим жанром М. Чюрльоніса була соната. Філософський зміст сонатної форми криється у співставленні контрастуючих тем, які символізують боротьбу символів добра і зла – центральних понять мо-

¹ Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка / В. В. Ванслов. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Художник РСФСР, 1983.

ральної свідомості. Завдяки такому аксіологічному підґрунтю жанр сонати набуває величезної популярності у композиторів, починаючи з епохи бароко до сьогодення. Можливість втілення основних проблем людства в сонатній формі спонукає композитора до популяризації цього жанру.

Перші спроби М. К. Чюрльоніса символізувати сонатну форму виникли саме на тлі його композиторської практики, в Сонаті для фортепіано *фа мажор* 1898 р. Соната була написана ще в студентські роки, в період навчання у Варшавському музичному інституті. У той час М. Чюрльоніс захоплено вивчає контрапункт у З. Носковського. Результатом навчання стають 25 фуг, варіації та 2 сонати для фортепіано (друга не знайдена). Крім світської музики М. Чюрльоніс пише кантату “*De profundis*” (1899) та декілька хорових творів на тексти псалмів. Спочатку композитор знаходився в аурі музичних творів Й. С. Баха, Р. Вагнера, П. І. Чайковського, Ф. Шопена, Л. ван Бетховена. Згодом поступово викристалізовується його власний стиль.

Відзначимо, що, незважаючи на юні роки композитора та незрілість його музичного письма, в Сонаті він уже користується символами як основним підґрунтям для розуміння закладеного змісту твору.

Усі чотири частини Сонати *фа мажор* для фортепіано базуються на співставленні двох різних начал. Соната просякнута символами – як світськими, так і релігійними. М. Чюрльоніс вводить також символи з фольклорно-міфологічною історією, які розглянемо далі на прикладах їх втілення у музичному тексті.

Головна партія першої частини – це вальсова тема, яка вводить нас у світ легкого, польотного танцю, випромінюючи світло та радість. При детальному аналізі цієї теми неважко відзначити мотив-символ *A-C-H-B* який в оберненому вигляді стає мотивом-символом *B-A-C-H*, але, зважаючи на те, що соната була написана у 1898 році, а наукова праця Б. Яворського з’явилася тільки у 1917 р., спробуємо розглянути цей мотив як зашифрований символ хреста, відомий ще з барокової символіки (приклад 1).

Приклад 1.

М. К. Чюрльоніс. Соната для фортепіано *фа мажор*.
Перша частина. Головна партія

Mikalojus Konstantinas Ciurlionis
VL 155 (1898)

Allegro moderato

(mp) (con anima) B A C H B (p)

A C H A C H

sim.

(mf)

Р. Генон у своїй книзі «Символіка хреста» зазначає: «Хрест, отже, як і будь-який символ, багатозначний»¹. Найбільш поширені його значення: емблема страстей Христових, сходження духу, прагнення до Бога, до вічності, єдність життя та смерті. Вплітаючи цей мотив-символ в музичну тканину, М. Чюрльоніс створює напруження між двома різними початками, що містяться в головній партії: вальсовістю та мотивом хреста. Так вже на початку сонати експонується прихований конфлікт світського та релігійного, що полягає у співставленні двох різних сфер людського життя: вальсовості як образу сьогодення та буденності та символу хреста як ототожнення вічності та духовної цінності.

Крім того в сонаті простежуються фольклорно-міфологічні символи, такі, як символ «вужа» та «моря». У міфологічному фольклорі Литви існував такий персонаж, як Чускас – «домашній змія» (від латис. *Cuska*, «змія»), якого вшановували на священних трапезах; подібні трапези у литовців влаштовувалися спеціальними жерцями – монінінкс

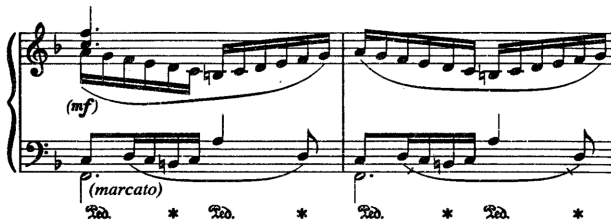
¹ Генон Р. Символика креста / Р. Генон. – М. : Прогресс-Традиция, 2003.

(*monininks*, від *maneti* «думати», «вважати») та жерцями жалтонес (від литовського *zaltys*, «Вуж», заклинателі змії). Ставилися до вужів на Литві з повагою, надаючи їм сакрального значення, годували молоком і боялися як домашніх духів-покровителів. Легенди про Егле (ялина) – дівчину, що вийшла за Залтіса (змія), послужили національним литовським, латвійським і польським письменникам матеріалом для поетичних творів.

Символ вужа та змія знаходить себе і в художній спадщині М. К. Чюрльоніса. Такі картини, як «Марево» (остання картина з циклу «Створення світу») та картина з циклу «Потоп» містять символ вужа як світового розуму та мудрості (приклад 2).

Приклад 2.

М. К. Чюрльоніс. Соната для фортепіано *фа мажор*. Перша частина. Зв'язкова партія



Графічний малюнок зв'язкової партії першої частини відтворює в'юнкість вужа. Це реалізується за рахунок контрапункту до мелодії, яку фактично замінюють загальні форми руху, а саме поступове чергування висхідного і низхідного руху, який графічно відтворює обриси вужа. Пізніше М. Чюрльоніс створить свої живописні полотна, наділивши їх цим символом, зокрема «Соната вужа» (1908) та багато інших картин.

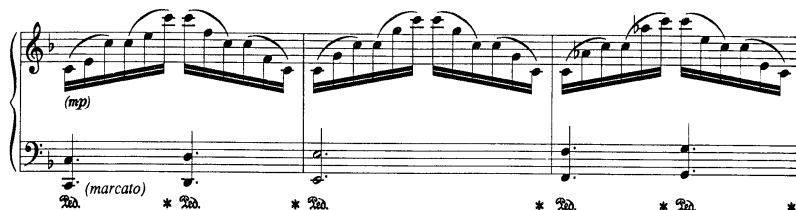
Про шанування річок, озер та моря свідчить широке поширення в Литві назв, що містять корінь *svent*, що означає «божественний», «священний»: Свента, Свентойі, Свентупе, Свентезеріс і Светезерс. Є безліч річок, званих *Alkure*,

Alkuris; деякі з них вважалися священними і шанувалися ще в античності, їм поклонялися і пізніше. Ніхто не наслідуював оскверняти води, які дають життя та мають цілющі властивості.

М. К. Чюрльоніс надає зображенню водної стихії великого значення. Такі картини, як «Рай», цикл «Знаки зодіаку», «Човен», «Соната моря», «Вітання сонцю», «Вітвар», цикл «Створення світу», цикл «Потоп» та інші відтворюють море як першооснову, з якої все твориться. Захоплення природною стихією проявляє себе не тільки в картинах, а і в музиці. У 1907 році М. К. Чюрльоніс створює геніальну симфонічну поему «Море». Для композитора символ моря – це ідея нескінченності часу, вічності праматерії, могутньої сили, створення світу, глибини і водночас безодні, байдужості, знищення, вічної мінливості та незмінності таємниці (приклад 3).

Приклад 3.

М. К. Чюрльоніс. Соната для фортепіано *фа мажор*.
Перша частина. Завершальна партія



Завершальна партія першої частини сонати *фа мажор* містить буквально графічне підтвердження використання символу моря у вигляді двооктавного арпеджіо у швидкому темпі (шістнадцятими). Кожен з чотирьох тактів вміщує в себе повну фазу хвилі (від «до» першої октави до «до» третьої октави, з наступним поверненням до початкового «до»).

Особливо важливою в сонаті є четверта частина. Вона відкривається танцювальною темою, яка дуже нагадує мазу-

рку. На це вказує темп *allegro alla mazurka*, розмір $3/4$ та ритмічна будова (приклад 4).

Приклад 4.

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано *фа-мажор*.
Четверта частина. Рефрен № 1 (основна тема)

(*Allegro alla mazurka*)



У цій темі з'являється знайомий символ хреста, що свідчить про втілення в музичному тексті духовної сфери людського життя. Використання ж жанру мазурки продовжує розпочатий в першій частині конфлікт між релігійним і світським (композитор використовує мазурку як символ народу).

Головна тема рефрену четвертої частини сонати має риси, притаманні фольклорній мазурці в її «народний» період, а саме: збереження зв'язку з «остігатністю» танцювальних фігур, пунктування першої долі, ефект притопу на другій долі тощо, яскраво виражені риси народних ладів (час від часу акцентуються низькі II та VI, а також високий IV), використання зокрема лідійського, фрігійського, змінного, звукоряду зі збільшеною секундою, а також плагальних зворотів, фактури, яка відтворює звучання народних інструментів.

Усі наведені аналогії з мазуркою в четвертій частині підкреслюють жанрову характеристику, та крім того є історично зв'язаними з народною творчістю (використання танцювальної теми, розміру $3/4$ притаманному мазурці, а також зазначений автором темп *allegro alla mazurka*) як вже було зазначено.

Окрім того, побудова фіналу теж має символічне значення образу народу. Написаний у форму рондо-сонати (з епізодом замість розробки), історичне минуле якої приводить нас до прообразу рондо-куплетної форми («старовинне (куплетне) рондо»). Саме вона найбільше використовувалась в народній і масовій пісні. Можна припустити, що символічне значення образу-символу народу (в цій частині це «мазурка» та форма рондо-сонати) заховано композитором і лежить в основі будови жанрового початку частини.

Завершення сонати стверджується проведенням основної теми рефрену четвертої частини в збільшенні завдяки октавам, які ніби проголошують перемогу символу хреста, сходячись в унісон та урочисто стверджуючи ідею «вищого початку», символізуючи прославлення духовності як основної людської цінності. А заховане поєднання символу народу з символом вічності дає глибоке філософське підґрунтя для розуміння та світосприйняття творчого методу М. К. Чюрльоніса (приклад 5).

Приклад 5.

М. Чюрльоніс. Соната для фортепіано *фа-мажор*.
Четверта частина (останнє проведення рефрену).



Простеживши символічні перипетії в сонаті, можна підсумувати: символіка постає як сутність трьох початків, а саме «вальсовості» як символу сьогодення та буденності, «символу хреста» як ототожнення вічності та духовної цінності, «мазурки» та фольклорних символів («вужа», «моря») як символу народу.

Незважаючи на привілейоване значення саме художніх символів М. Чюрльоніса, його музичні твори так само містять символи з потаємним змістом. Широке коло символів дає поштовх для більш глибокого розуміння сутності творчості геніального композитора та художника. А нерозгаданість та захованість їх в музичну тканину спонукатиме до нових досліджень символіки в музиці видатного та геніального митця Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балтийская мифология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mifinarodov.com/b/baltiyskaya-mifologiya.html>
2. Берловская Л. В. Цветовая палитра поэзии Анны Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой : тез. докл. обл. науч. конф. – Одесса, 1989. – С. 16–17.
3. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка / В. В. Ванслов. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Художник РСФСР, 1983. – 400 с., илл.
4. Генон Р. Символика креста / Р. Генон. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 704 с., илл.
5. Эткин М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе / М. Эткин. – Л. : Искусство, 1970. – 160 с.
6. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5>
7. Лазутина Т. В. Символичность музыкального жанра / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – Томск : ТГУ, 2009. – № 324, июль. – С. 123–126.
8. Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса (соната весны) / В. Ландсбергис. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Музыка, 1975. – 282 с.
9. Леман Б. А. Чюрленис / Б. А. Леман. – Петроград, 1917. – 23 с., илл.
10. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // В. В. Медушевский. – Музыкальная Академия. – 2005. – № 4. – С. 13–27.

11. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса / Э. Межелайтис. – М. : Искусство, 1971. – 112 с. : илл.

12. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

13. Носина В. Б. Символика музыки Баха / В. Б. Носина. – СПб., 1997. – 93 с.

14. Розинер Ф. Я. Искусство Чюрлениса: Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества / Розинер Ф. Я. – М. : Терра, 1992. – 408 с.

15. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса / В. М. Федотов. – К. : Изд-во СГУ, 1989. – 160 с.

16. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г. – М. ; Уфа : РИЦ УГИИ, 2002 – С. 74.

17. Чюрлените Я. Воспоминания о М. К. Чюрленисе / Чюрлените Я. ; пер. с литов. А. Берман. – Вильнюс : Вес, 1975. – 368 с.

18. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харченко Євгенія Валеріївна ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 16 с.

19. Юферова О. А. Принципы монограммирования в музыкальном искусстве [Электронный ресурс] / О. А. Юферова. – Режим доступу: http://sibmus.info/texts/yuferova/principy_monogramm.htm

20. Čiurlionis M. Sonata F-dur fortepijonui VL155 / M. Čiurlionis Redagavo Biurute Vainiunaitė. – Vilnius : Musika, 1993. – 34 с.

Дарина Харитоновна. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано *фа мажор* (1898)). Розглянуто один із найцікавіших творів литовського композитора та художника М. К. Чюрльоніса – сонату для фортепіано *фа мажор* (1898). Охарактеризовано музичний зміст і систему символів: символ «хреста», пов'язаний із релігійним аспектом філософської концепції твору; «вальсовість», яка асоціюється з буденністю та сьогоденням; символ народу, утілений через фольклорні символи «моря» та «вужа», а також жанровий символ-образ мазурки.

Ключові слова: заховані символи, соната, «море», «вуж», символ хреста.

Дарья Харитоновна. Скрытый мир символов Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (на примере сонаты для фортепиано *фа мажор* (1898)). Рассмотрено одно из самых интересных произведений литовского композитора и художника М. К. Чюрлениса – соната для фортепиано *фа мажор* (1898). Охарактеризованы музыкальное содержание и система символов: символ «креста», который связан с религиозным аспектом философской концепции произведения; символ «вальсовости», который ассоциируется с обыденностью и современностью; символ народа, связанный с фольклорными символами «моря» и «ужа», а также жанровый символ-образ мазурки.

Ключевые слова: скрытые символы, соната, «море», «уж», символ креста.

Darya Kharitonova, Hidden Symbols in Sonata in F major by Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. This article is devoted to one of the most interesting works of Lithuanian composer and artist M. K. Chiurlionis, Piano Sonata in F major (1898). Music content is always concludes a system of symbols which becomes the subject of study of this work. The first character found in musical text is a symbol of a “cross”, which is connected with the religious aspect of the philosophical concept of Sonata. The second symbol is characterized through valse which identifies routine. Finally, the third area is the symbolic character of the people who passed through folkloric characters such as “sea”, “snake” and genre symbol of mazurka.

Key words: hidden symbols, sonata, “sea”, “snake”, cross symbol.