

SHAPOVALOVA L. THE SPIRITUAL REALITY OF MUSICAL COMPOSITION AND THE METHODS OF ITS COGNITION. The article deals with the general theoretical bases of cognitive musicology. Generalized the scientifically-pedagogical experience by department of interpretology and musical analysis (Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts) for 10 years of activity as a center on preparation the master's degrees (performance specialities). Spiritual reality – is the musical universally, maintenance of which reflects the system connections in musical creation. Is offered the basic cognitive models for the studies of the spiritual reality, necessary at writing of master's degree works.

Key words: a musical composition, spiritual reality, cognition, cognitive musicology, cognitive models.

УДК : 78.01 : 783

Надежда Варавкина-Тарасова

**«СВЕТОВОЕ ОКНО» И ДРУГИЕ ЛИТУРГИЧЕСКИЕ
СИМВОЛЫ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ»
СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА**



Надія Петрівна Варавкіна-Тарасова – кандидат мистецтвознавства (2014), викладач-методист відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби.

Тема дисертаційного дослідження – «Духовний зміст музичного твору» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)

В творческой жизни С. Рахманинова проявлен духовный символ светоносной Встречи, которая в христианском мире известна как Сретенье, когда в одночасье постигается Прошлое, Настоящее и Будущее. Композитор прикоснулся к этой тайне непосредственно, по зову сердца сочиняя «Всенощное бдение» и «Симфонические танцы». В первом Встреча воспроизводится «визуально», программно по Евангельскому смыслу, во втором случае – на простран-

ственно-временном уровне, сокровенно оберегая содержание. В первом сила света символически проявляется *внутри* одной части цикла: «свет, свет, свет» провозглашается в точке золотого сечения «Ныне отпускаеши». Во втором – *между* двумя не менее символическими произведениями композитора. «Всенощное бдение» – последнее крупное произведение, созданное на Родине (1915), «Симфонические танцы» для оркестра – последнее крупное произведение, сочиненное в конце Жизни композитора (1940). Первое написано со Словом Библии, имеет конкретную цель и направленность на сокровенную интерпретацию, второе – инструментальное, с прикрытым смыслом, который постепенно раскрывается для музыковедческого анализа по христианскому мировоззрению как духовное завещание времён Апокалипсиса [5; 9]. *Актуальность* такого подхода к анализу композиторского текста продиктована необходимостью раскрытия литургических основ в синтезе художественного и богословского творчества.

Задача данной публикации – через взаимодействие сакральных символов и музыкальной семантики *выявить* во «Всенощном бдении» С. В. Рахманинова *реальность духовного пространства* сначала внутри цикла Вечерни и Утрени, а затем между ним и финалом «Симфонических танцев».

В хоровом цикле «Всенощное бдение» С. Рахманинова есть особая часть под № 5 Вечерни – Молитва Старца Симеона «Ныне отпускаеши» (Лк, 2, 29–35). Слова Молитвы особо познаются на Сретении, а также – в храмовом суточном действе от «Всенощной» до «Божественной Литургии» с духовной кульминацией – Причащение Святых Даров, которые открывают новые уровни осознанности жизни для человека.

Есть указания святых отцов, что если никакие молитвы, покаяния, прошения по восстановлению гармонического целого с Единой Жизнью не помогают, то заступничество Симеона Богоприимца (и ещё Иосифа Обручника) могут помочь, но если и это не помогает, то заступничество невозможно [2, сс. 486–490]. В иконографии святой Симеон Богоприимец чаще отображен во *внутри храмовой сцене* в святой группе 40-дневного Младенца Иисуса, Богоматери, Иосифа Обручника и пророчицы Анны. На иконах праздника Сретенье открытая завеса Царских Врат храма символизирует выход в *от-*

крытое Господом пространство Великой Жизни. Сокровенны в этом кардинальном вопросе иконы, на которых Старец воплощен одним, в полный и почти в полный рост или по пояс, с Младенцем или без Него. Но – невидимый для плотно-физического прочтения – Святой ребёнок – находится со Старцем. Строгий взор Симеона проникает с иконы через пространство многих сердец, устанавливая в них Истину и проверяя, можно ли доверить Её, *уже* входящую в мир людей. Икона Михаила Дамаскина XVI века из монастыря Святой Екатерины Горы Синай – подтверждение этому. Необычно положение ножек Младенца: впечатление, что *Он уже встает из рук Старца*, одновременно благословляя мир [8, сс. 108, 111].

На Новгородской иконе второй половины XV века стоящий Старец без Младенца, но руки Его так расположены и высветлены «тонкими мазками белил» у самой «чаши» груди, что ясно – там *уже находится* Божественная Истина, символ Святого Младенца. Как самое драгоценное охраняет икона реальность Её Тихого Света [там же, с. 110].

В конструкции цикла «Всенощной» Рахманинова, выстроенной по основам богослужебного чина, «Свете тихий» и «Ныне отпускаеши» сочинены на *мелосе киевского распева* (что соответствует и нотному Приложению к «Октоиху», богослужебной книге песнопений седмицы, распределённых по восьми гласам) [15, сс. 3, 12, 17].

Исследователи отмечают необычность распределения партий «хор – солист» в произведении С. Рахманинова, также значимость жанра колыбельной для № 5. Так, А. Кандинский отмечает: «... не случайно здесь выделена сольная партия тенора, которой поручено основное мелодическое содержание» [21, с. 107]. Ю. Келдыш пишет об особом месте во «Всенощной» задушевно-скорбного ариозо для тенора solo, «глубоко личного, интимного признания» [10, с. 419]. Нюансом «личного чувства», «прощания», «угасания», «состоянием сладостной растворённости» определяется музыка этой молитвы С. Рахманинова А. Кандинским (в 1989 и через 10 лет, в 1999 годах). Здесь ведущую мысль даёт знание: «...композитор хотел, чтобы эта музыка звучала при его погребении» [18, с. 76]. Во многом такие ощущения как «угасание», «прощание», «убаюкивание» вызваны особенностями пульсации аккомпанемента, тихой динамикой, историей Старца Симеона по Евангелию, который несколько столетий ожидал Откровения и те-

перь мог спокойно уйти в мир Небесный. Аналогичное восприятие жанра встречается в воспоминаниях певца А. Смирнова, участника *первого* разуличивания и исполнения «Всенощной» С. Рахманинова (февраль – 10 марта 1915): дирижер Синодального хора Н. Данилин указывал, что «В “Ныне отпускаеши” <...> – колыбельная» [4, с. 445]. Впоследствии аналогичная трактовка жанровых истоков подтверждалась *со-*чувствием С. Рахманинову его тоске о родном крае и людях, об интонационном мелосе и «воздухе Отчизны».

По нашему мнению, в рахманиновском прочтении присутствует, также, и иная символика музыкальной организации молитвенного текста.

В трактовке жанра колыбельной укажем на древнюю традицию в её сокровенном осмыслении, что выводит аспект жанра на сокровенное понимание. В народе существовал обычай прикреплять колыбельку с младенцем к потолку, не устанавливая её твёрдо на полу. Согласно выводам американского исследователя Д. Винтера, мягкое покачивание создаёт космический ток: «Солнце – Земля – человек – пульс сердца – генетический код <...> частотный шаг пульсации сердца человека равен корню квадратному из золотой пропорции <...> эти пропорции являются когерентными шумановским резонансным колебаниям Земли» [цит. по: 16, с. 53]. Член-корреспондент НАНО и КАНОН Ю. Г. Жемойдо отмечает, что «наиболее комфортные для человека частоты 7,5–7,8 герц – частоты Земли. В настоящее время замечено, что Земля меняет свои частоты в сторону увеличения частотности (до 10 герц), а это потребует полной перестройки человеческого организма»¹. Эти колебания, по которым настраивалась точнейшая аппаратура, в последнее время начали изменяться, что вызывает тревогу и необходимость возвысить духовный потенциал сердец людей. Мерная спокойная синхронность колебаний Земли и человеческого организма создаёт *глубинный фон* подготовки души к сердечному ощущению святой связи Земли и Неба (а значит, и таинству перехода к бессмертию).

В областях пульсации точек золотого сечения (т. з. с.) рахманиновской интерпретации Молитвы Сретенья открывается та «*сокровенная*

¹ Цитируется по тексту доклада «О чувстве меры», любезно предоставленного академиком Ю. Г. Жемойдо.

часть» архитектоники № 5 из «Всенощной», которая проявляется при *их* (т. з. с.) *двухстороннем развёртывании* в единой системе, что ассоциируется словно по «ходу солнца» и в «противодвижении»². В поэтике *текста* Молитвы, принятом в Православии, точки золотого сечения также взаимодействуют в создании архитектоники многостороннего «музыкального “складника” иконного поля» Молитвы³. Рассмотрим сказанное.

Обратим внимание на «зеркальный знак» в рахманиновском «Ныне отпускаеши»: 1) все части цикла хоровые, соло тенора звучит в отдельных кратких фрагментах; 2) только в «Ныне отпускаеши» на оборот – соло главенствует, обрамляя небольшой, в 12 тактов, чисто хоровой участок музыкальной среды. В музыке молитвы т. з. с. в прямом движении приходится на главную образную константу – «Свет» (т. 24), а в обратной перспективе как в древнерусских иконах⁴, выделяется высшее духовное определение «Твое», «Твоему» (т. 16/17); 2) **в поэтическом эквиваленте Молитвы, на кириллице, – глагол «уготовал»** (т. 18).

В «Ныне отпускаеши» Рахманинова «*встреча*» *пульсаций* – в разворачивании формопроцесса и в его «отзеркаливании», то есть, в «следе музыкальной памяти», – *открывает «окно»*, в котором звучит весь хор, **кроме солиста**. В этом мистическом пространстве обнаруживается музыкальный **символ композиционного тора** с его внешней и внутренней сторонами⁵.

² Наша ассоциация возникла от благоговейного восприятия икон св. Георгия Победоносца с правосторонним и левосторонним движением святого и его коня, а также от методики анализа полифонии А. Чугаева [по: 6, с. 112].

³ В. Холопова определяет пульсацию точек золотого деления феноменом «гармония времени» [24].

⁴ Исходя из фундаментальных исследований о «правом и левом в иконе», о пространстве 4-го измерения, о *динамике* восприятия, о том, что «икона говорит с нами из иного мира» см. в исследованиях о. Павла Флоренского, академика РАН Б. Раушенбаха [17, с. 80–92], теолога Дм. Арабаджи [1, с. 462–463].

⁵ «Тороид можно понимать как **структуру времени**, обладающую многочисленными уникальными свойствами <...>. Поверхность этой фигуры может быть разделена на 7 областей... он (тороид) характеризуется семью топологическими различиями (т. е. карта, изображённая на поверхности тороида, требует **семи цветов**) [13, сс. 569, 606]. Есть данные, что энергия тора – первая во Вселенной, и что сердце

В «окне», расположенном между тактами №№ 18 и 29, – **молчание** ведущего тембра – тенора. От прямого движения в точке золотого сечения слово «СВЕТ» (!) пульсирует в звучании *divisi* самых верхних голосов тихо, сокровенно, в террасной динамике по отношению к предыдущему звучанию. После центральной кульминации на физическом уровне, где достигается самая верхняя точка звукового диапазона в *горизонтальной* малой терции (*ff*, т. 23, *as2-ges2-f2*), – в *вертикали* большой терции включена *метафизическая* кульминация (*p*, т. 24, *des2-f2*). Главное Слово Молитвы – СВЕТ распространяется из вершины-источника в нисходящем звуковом потоке хоровой партитуры – трижды по сильным долям, мягко «скользя световым лучом» по тембрам хоровых голосов (тт. 14–16 – *divisi* сопрано, альтов, *unison* первых теноров).

В обратной перспективе развёртывания музыкальной композиции в т. з. с. определяется Слово «Твое» («Твоему») в обращении к **Бог-Творцу**. Слово вначале проявляется в партии solo тенора в сочетании «спасение Твое». Причём, именно *после включения* этого Слова, – **отключается** *сольная* партия тенора, а Слово продолжает мягко резонировать аналогично храмовой и внутри сердечной акустике при Богослужении в звуковой сфере Молитвы в партии первых альтов и первых теноров (т. 17). Отключается, **открывая «световое окно»** во временном пространстве композиции на 12 тактов. Солист не поёт следующие слова Молитвы старца Симеона: «*еже еси уготовал пред лицем всех людей, свет во откровение языков*», – они только в «духовном поле» смешанного хора. Партия солиста сквозно соединяется (при пропуске текста на кириллице в момент *молчания*) на расстоянии **5 5** основных четвертных пульсаций в неперемежающихся сменах размеров с *одинаковой качественной* величиной – 6/4, 3/4, 4/4.

Это подтверждает, что Молитва не просто поётся у С. Рахманинова, а *пульсирует* во внутреннем мире молящихся на освящённом языке кириллице. Ритм «55» входит в сакральный ряд чисел Фибоначчи, показывающий кульминационные взаимодействия т. з. с. «природы неквадратности» (по В. Холоповой). Таким образом, солист внешне

человека имеет энергетическое построение в виде тороида [Доля Р. Волхвы Ориона / Р. Доля. — М. : Амрита-Русь ; Белые альвы, 2005. — 272 с.].

замолкает на произнесении «спасение *Твое*» (т. з. с. поэтики Молитвы на кириллице, т. 16/17) и восстанавливает внешнее звучание на словах «и славу людей *Твоих*» (тт. 30–32).

Внутри «окна» духовное пространство Молитвы С. Рахманинова скрепляется словом-понятием «ЛЮДЕЙ»: «*пред лицом всех людей...и славу людей Твоих Израиля*» (тт. 22–35) – от начала энергетического проявления амплитуды кульминационной волны до её завершения. Т. з. с. в символе «внутреннего окна» приходится на *точку возобновления* синергии хора и солиста, то есть, **точно** на *момент вступления* отключенного сольного тембра («и славу»). Временное молчание солиста, «растворение» ведущего тембра в своей звуковой палитре внутри смешанного хора синхронны с расширением общего и голосовых диапазонов, динамикой, ладотонального и аккордово-гармонического развития. На первый план выходит полифоническая фактура с канонической имитацией текста Молитвы «*еже еси уготовал*» – то есть наблюдение того, что воплотилось от Бога-Отца и непостижимо, чудом вошло в реальность.

Восходящий ряд имитационных фраз активно набирает энергию в 2-хоктавном пространстве вступлений голосов, в масштабе 4-х тактов, в пульсе 22 четвертей (*es-es2*; тт. 18–21). Интервалика и долевая пульсация *вступлений имитаций* – свободная, в вертикально-горизонтальном контрапункте: *es-f-b-es1-b1-(es2)* – б.2-ч.4-ч.4-ч.5-ч.4 – по тембрам VII – III – VI-A – II – S; по долям: 1-1-5(5)-1-3-(1). Последнее проведение (внутри сопрано, его 2-й мотив) *точно* воспроизводит ритмоинтонацию *proposita* канонических имитаций через две октавы, но в условиях обновлённой метрической корректировки: 6/4 и 4/4 (тт. 18 и 21). При этом очень важно, что:

а) вступления **ядра** корректируется шагом – старинным «трихордом в квинте» (*es-f-b*);

б) третье вступление оттенено совмещением в unison тембровых красок женских альтов и первых мужских басов (тт. 19/20).

Всё это точно *воссоздаёт* акустику храмового пространства музыкальной сферы на физическом уровне и сердечное молитвенное пространство – на мистическом⁶.

⁶ По свидетельству Мистического Богословия, проявленного для многих святых,

В музыкальной версии «Ныне отпускаеши» С. Рахманинов определяет «дыхание» смысловых узлов Молитвы в местах намного более крупных длительностей, чем предыдущие (то есть отмеченных цезурой). Таких фрагментов **семь**: 1) «*Твоего*» – т. 6; 2) «*с миром*» – т. 10; 3) «*очи мои*» – т. 14; 4) «*спасение Твое*» – т. 17; 5) «*языков*» – т. 28; 6) «*Твоих*» – т. 32; 7) «*Израиля*» – т. 35.

Пункты №№ 1–4, 6–7 – в партии солиста-тенора; пункт № 5 – в партии хора (сопрано I). В Молитве счётный пульс – четвертные длительности в непериодической смене метра. В цезурах №№ 1–3, 5–6 – целые длительности (суммирование по 4 четвертных), в №№ 4, 7 – целые с точкой (суммирование по 6 четвертных), трижды продлённые смешанных хоровых тембрах в завершении всей Молитвы (четырежды с ферматами). Это позволяет молитвенному «дыханию» проникнуть внутрь того уровня Света, где в сердце безмолвно и беззвучно живёт «**Умная, Иисусова молитва**», Её светоносный огненный центр. Конденсация «узлов дыхания» проходит по прогрессирующей убывающей, помогая войти в тишину «святого ареола», когда *пропеваётся* текст молитвы: 68:51:42 (по четвертным).

Распределение дыхания «смысловых узлов» формы-процесса на **7 фрагментов** сродни пульсации **структуры времени тороида**. Представление фрагментов в цветовой ассоциации, с использованием ориентированного графа спиралевидного типа (по Л. Эйлеру) подтверждает уникальность энергетической природы формы Молитвы С. Рахманинова. Таковы взаимодействия внешней и внутренней сторон тороида с **ядром** энергетического «светового потока» в контексте «*звукосмыслового “кванта”*» (термин М. Чёрной) [25, с. 24].

Термин, объединяющий точные науки (современную физику тонких полей) и музыкознание (литургическое), многомерно определяет трактовку духовного качества знаменной попевки в пределах ч. 5 «*b-f*»: основные звуки интонационного ядра сольной партии тенора – *des1-es1-fl-es1-fl-des1-c1-b* (тт. 2–6). В интонации ядра вершинный звук *fl* – определитель внешней и внутренней сторон

например, «Из посланий к Тимофею святого Дионисия Ареопагита»; Григория Паламы, Макария Египетского, Сергия Радонежского, Александра Свирского, Серафима Саровского и др. [см. также: 1, сс. 26, 165–180].

спиралевидного колебания энергии тора, «прокладывающего путь» в «квантовом пространстве» молитвы № 5. Характерной чертой попевки есть симметрия, соразмерность в колебательном движении интонации с сохранением «верхней выпуклости», что напоминает о храмовых знаменных попевках «голубчик тихий», «облачко»⁷. Старинную духовную музыку С. Рахманинов слушал с раннего детства и юности; в Московской консерватории был студентом курса истории русской духовной музыки, который преподавал выдающийся учёный-практик церковного богослужения С. Смоленский, памяти которого и посвящено «Всенощное бдение». По воспоминаниям А. Ф. Гедике, С. Рахманинов «...любил церковное пение и, вставал, и в темноте наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами» [цит. по: 5, с. 145]. Возможно, в таком со-творчестве возникали духовные музыкальные прочтения жизни, воспитывалось, утверждалось и крепло духовное поле композитора-творца.

Символично, что в заключительном кадансе «Ныне отпускаеши» басы *divisi* поют в большой и малой октавах подряд четыре ч. 5. Они заполняют весь такт своим низким, таинственно звучащим колоритом, утверждая процесс завершения полным функциональным оборотом. Финальные такты Сретенской молитвы звучат своеобразно, на манер старинного церковного православного пения (т. 34, перед 3-хтактовым дополнительным кадансом на органном пункте тоники *b-moll*). Их гармония: *t* (с квартовым тоном) – *t6/5-s7-d7* (без 3-го тона) // *VI6-t*...Композитор после такта с басовыми параллельными квинтами указывает второй, облегчённый вариант лада и гармонии – без низкой II-й ступени, дающей в первом случае «*подсветку*» *Ges-dur*, тональности VI ступени, принимающей на себя *колебание тоникальности*, тем более, что в середине центральной кульминации звучал подобный оборот (т. 23, 3–4 доли). В оставленном С. Рахманиновым, более сложном варианте, и графически, и сонорно

⁷ См. об этом в исследованиях М. Бражникова, В. Иванова, Н. Серёгиной, Г. Пожидаевой.

ясно проявляется «энерго-информационное поле» (по В. Иванову) *тороида*.

Подтвердим наше видение светового окна в музыке свидетельствами существования древнейших «световых окон» в храмовых и иконных композициях. В Нью-Грейндж, в самом центре Ирландии, в пещере Солнца во временных границах зимнего солнцестояния всего на 14–21 минуту проникает Луч и выхватывает из тьмы алтарный камень с тройной спиралью. Аналогично открывается Лучом Солнца «световое окно» западного придела древнеегипетского храма Хатхор-Маат эпохи Птолемеев в местности Дейр эль-Медина – спрятанной узкой долине в центре западной пустыни района Луксора. Луч Света также введён для соприкосновения с храмовой святыней – божественной скульптурой.

Иконы Рождества, Богоявления, Преображения Иисуса Христа, Архангела Гавриила имеют Луч, направляющий *«зеркало сознания»* к сокровенному. На древнерусских иконах А. Рублёва, Даниила Черного, фресках Дионисия с сыновьями – оптически точно распределены световые проекции. Зафиксированы свидетельства многих открытий о появлении светящегося луча для обнаружения нерукотворных икон Пресвятой Богородицы, Указаний сокровенного места для постройки храма. Например, на Маковецком холме, где сегодня раскинулась Троице-Сергиева Лавра [22, с. 20]. Параллельно с иконами Сретенья со Старцем Симеоном входят в сокровенный мир праздника две иконы, посвящённые Пресвятой Богородице: «Симеоново проречение», или «Умягчение злых сердец», и «Семистрельная». Обе иконы раскрывают ту часть видения Симеона, которая зачастую не осознаётся людьми, – какой великой жертвенной Любовью и Мудростью спасается мир. На первой – мечи, направленные к Сердцу Пресвятой Матери, – расположены по три *справа налево* и *слева направо*, а один *снизу вверх*; на второй – *три* с одной, *четыре* с другой стороны, в *разностороннем* центровом движении [3, с. 148]. *Невидимо*, ясно ощути-мо струится свет спасения и защиты из сокровенного «окна» иконы, из «Сердца Пресвятой Богородицы».

Проникновением в тайну перехода в Единой Жизни считается последнее художественное произведение Рембрандта «Принесение во храм». Прекрасным сердечным откровением веет от холста велико-

го художника: «старик в своей молитве наполняется святым духом. <...> Дрожащие руки Симеона благоговеют перед божественной природой младенца <...>, возможно, это руки самого Рембрандта <...>» [19, с. 127]. У Старика глаза закрыты, у Младенца – открыты. Это символ Встречи Прошлого с Будущим, показатель внутреннего сердечного зрения и метод духовной передачи в Вечность. Духовное поле «Всенощного бдения» С. Рахманинова привлекает исследователя многомерностью познания тонкоматериальных явлений музыки. Нас заинтересовали указания композитора по отношению к привлечению тембра сольного тенора (ноты произведения, замечания к №№ 4, 5, 9), а также уточнение А. Кандинского по № 5: «... не случайно здесь сольная партия главенствует от начала и до конца (единственный случай в цикле!)» [18, с. 76] и «единственный пример в цикле!» [21, с. 107]. Ю. Келдыша аналогично определяет, что это «единственный сольный номер во всём произведении» [10, с. 419].

Во-первых, это не единственное полное *solo* в цикле: в № 2 «Свете тихий», ещё более пространственное и на протяжении *всей части*, введено *solo* альты. В № 5 сольная партия тенора *не звучит* от начала до конца, а имеет *существенный* перерыв.

С. Рахманинов вводит указание на *solo* тенора⁸ в трёх композициях «Всенощного бдения»: в № 4 «Свете тихий», в № 5 «Ныне отпускаеши» и в № 9 «Благословен еси, Господи». Знаменный мотив из партии *первых* теноров № 9 (который открывает звучание этой части и становится её основным знаком) впоследствии **трижды** звучит в № 12, отделённый в партитуре этой части *сольным unison*'ом альтов, триольным ритмическим рисунком, гармонией (D7-T Es-dur, D7-t c-moll, D-VI Es-dur и их простые варианты), фактурно-контрастной полифонией хоровых и текстовых уровней, расширяемых и звуково и визуально. Вначале трёхголосное *divisi* сопрано и *unison* альтов, затем к сопрано присоединяются также в трёхголосном *divisi* тенора, и в третий раз *unison*'ная ладо-функциональная поддержка («фундамент») басов. У сопрано, затем теноров и басов, постоянно заклинанием поётся моление «*Помилуй мя, исцели душу мою*», у альтов – мотив знаменной попевки «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*» из № 9.

⁸ Композитор уточняет возможную замену звучания несколькими тенорами.

В предложенном дискурсе духовного анализа символики solo тенора в № 5 «Ныне отпускаеши», перейдем к рассмотрению **сольного тембра**, такого редкого использования в цикле. Из 15-ти номеров в 3-х введена сольная партия тенора. В № 5 практически полностью *окормляется вся композиция* номера этим тембром. Его *отсутствие внутри* архитектоники на звучаниях 55 основных метрических пульсаций мы определили символом «светового окна». В композициях, обрамляющих № 5, (№ 4 и № 9) сольный тембр, наоборот, *представлен фрагментарно внутри* хорового звучания, то есть зеркально по использованию в № 5. Обратим внимание на этот факт и углубимся в его символику.

В «Свете тихим» solo тенора введено только на слова «*Поем Отца, Сына и Святого Духа, Бога*» (тт. 19–26). В энергетической системе этой самой сокровенной молитвы Вечерни произнесение и распев слова «Бога» выделен в сольной партии тенора вступлением тембра тенора и *точным* препаданием слова на точку золотого сечения всей композиции.

Появление первого для «Всенощного бдения» *сольного тенорового тембра* (№ 4, тт. 19–26) **тщательно готовилось композитором**: при общей тональности Es-dur происходит ладовая модуляция в es-moll со сменой динамики на *pp* (т. 16) с многократным пропеванием хоровым «фоном» слов «*свете тихий*» в аспекте ожидания. Внезапное появление solo тенора синхронно с внезапной ладотональной перестройкой на E-dur⁹ (тт. 19–26) в функции неаполитанской субдоминанты – энгармонической по обычной нотной записи, но воспринимаемой и на слух, и визуально с психологическим ощущением реальности тихого света по **видению** иного мира (согласно Ю. Келдышу, «световое пятно» [там же]). Так во время молитвенного состояния происходит озарение сознания при переходе на призматическое, или духовное зрение. Тембр сольного тенора, проявившись в «инобытии E-dur», мягко отключается, отзвучав в символе «светового окна». Мягкое восстановление Es-dur (с тт. 25–26) сродни погасшему Лучу духовного озарения. Вся композиция завершается методом «*открытого тонального плана*» перехода тонального русла в параллельную ладовую систему c-moll.

⁹ У Ю. Келдыша это отмечено как яркий колористический эффект [10, с. 419].

В № 9 «Благословен еси, Господи» *solo* тенора персонифицирует образ Ангела, объясняющего женам-мироносицам Воскресение Господа и направляющего их с этой вестью к апостолам (тт. 33–38, 48–53). Определим их I-м и II-м *solo* Ангела. Кроме них, есть сольная теноровая реплика «*рыдающая*» (тт. 29–31) и общетеноровое произнесение «Почто мира с милостивными слезами, о ученицы, растворяете?» и «*видите вы гроб и уразумейте: Спас бо воскрес от гроба*» (тт. 17–19, 22–23). Развёрнутая композиция № 9 состоит из начального припева-эпиграфа на основе хорала знаменного распева, который открывает каждые последующие куплеты. Теноровому тембру отдано предпочтение, он приобретает истинно ведущую функцию в номере «Благословен еси, Господи», так как открывает его знаменным распевом (ведёт мелодию хорала) и в дальнейшем получает смысловые партии. 2-й и 3-й куплеты открывают альты, 4-й – вторые сопрано. Куплетов четыре, композиция венчается обширной кодой («Слава:»), размеры которой точно совпадают с 3-м и 4-м куплетами, взятых вместе. 1-й и 2-й куплеты совместно в масштабе не намного больше: всего на 6 четвертных длительностей. Из 15-ти номеров «Всенощного бдения» в чуть большей половине номеров отсутствует проставленный автором размер, в том числе в № 9, и потому в нём пульсация учитывается по основополагающим четвертным длительностям.

«Блистайся во гробе Ангел» первый раз проявляется во 2-м куплете № 9. Упоминание о нём находится посредине его слов (но, повторяем, пока его тембр не выделен в *solo*). В 3-м куплете – упомянутая сольная реплика, словно пространственное эхо, всхлипывающее с мироносицами, и почти сразу I-е *solo* Ангела, начало которого совпадает с точкой золотого сечения 3-го куплета. II-е *solo* Ангела находится в начале зоны золотого сечения всей композиции № 9, которая одновременно есть точкой золотого сечения 4-го куплета. В коде зона золотого сечения находится внутри «Аминь», в тезисе радости прародительницы Евы, которую Дева (Пресвятая Богородица), «Жизнодавца рождши», направила к жизни. Слово «жизни» пульсирует в точке золотого сечения.

Кроме ярко выраженной синхронизации духовного поля № 9 с кровенными категориями содержания музыкального произведения в данном примере, введём к рассмотрению пульсацию коэффициента

М. Файгенбаума. Она указывает на деление процесса развития в композиции № 9, близкое к числу 7: 7,4680851. Именно так пульсирует *музыкальная* среда знаменного распева, запечатленная С. Рахманиновым. Этот пульс заложен в основу авторской развёртки всей композиции № 9, гибко давая проявляться свободе, ритмическому потенциалу, вне жёстко указанного метра.

От № 9 *Утрени* «Всенощного бдения» также протянулась духовно-тематическая нить связи к интонациям побочной темы *финала* «Симфонических танцев». «Благословен еси, Господи» относится к воскресным тропарям 5 гласа, «*поемые на непорочнах*», то есть после кафизмы 17 (Псалом 118): «*Блажени непорочнии в путь, ходящии в законе Господни*». Словно талант композитора получил Благословение на Путь в 25 лет¹⁰ между своими самыми знаковыми произведениями вынести скорби и радости, когда приходит осознание, что «спастись можно только сообща» – с близкими, со слушателями, с народом. Сколько раз преодолевалось им искушение в эти годы бросить всё, не выходить к людям в зал, прикасаться к роялю, к нотной бумаге, и сколько раз сила Духа Святого оказывалась сильнее, помогала.

В № 9 христианское моление «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*» служит *рефреном* хорового храмового действия «Всенощного бдения», *четыре* раза провозглашаемого. Первый тропарь *после него* – «*Ангельский собор удивися, / зря Тебе в мертвых вменившаяся*» – знак «открытого окна» указывает верующим далёкие перспективы пройти победный путь вместе с Великим Светом. «По сравнению со “Всенощной”, побочная тема (финала “Симфонических танцев”) изложена в более упругом, синкопированном ритме и убыстренном движении» [5, сс. 163, 167]. Тема С. Рахманинова противопоставлена средневековому «мотиву-символу *Dies irae* <...> (что) связывает “Симфонические танцы” <...> с воплощением тематики “Страшного суда” в европейском искусстве <...>, в древнерусской фреске и иконе» [20, с. 149].

В последнем крупном произведении С. Рахманинова дважды явно прослушивается «*авторский голос*»: А. Кандинский признаёт,

¹⁰ Время создания «Всенощного бдения» и «Симфонических танцев» 1915 г. и 1940 г..

что «здесь “*соприсутствует*” автор» (в конце 1-й части «проходит вариант лейттемы его Первой симфонии», в 3-й, финальной, части – «древнерусский напев из “Всенощной” (№ 9)» [20, с. 148–149; курсив наш. – В.-Т.]. В. Грачев, анализируя по методике В. Медушевского скрытый смысл содержания «Симфонических танцев», предлагает осознание этого произведения как «иллюстрация нынешнего состояния мира <...> своеобразным духовным завещанием Рахманинова» [5, с.146, 167].

Резюме. 1. В «Ныне отпускаеши» С. Рахманинова сокровенно проявлено единение музыкального мышления композитора с миром иконописи, древним храмовым действием и реалиями духовного подвига святых. Исследования этих связей неисчерпаемы, как сама Жизнь. «Всенощное бдение» С. Рахманинова, безусловно, принадлежит к наивысшим духовным достижениям **всего человечества**.

Музыка молитвы старца Симеона «Ныне отпускаеши» в рахманиновском прочтении – **духовный ключ**, открывающий «идеальную звуковую картину, рисовавшуюся», по воспоминанию композитора, при сочинении Единого целого «Всенощного бдения» [4, с. 526]. Кроме явно выраженной пульсации колыбельной, есть *иной пульс*, нежели колыбельное убаюкивание.

Объяснение затрагивает сакральные области **молитвенного предстояния в тишине сердца** глубоко верующего человека. Тот «световой поток», который подчеркнут средствами музыкальной выразительности в зоне точки золотого сечения правостороннего развертывания музыкального времени, проявляет еще одну функцию золотого сечения, пульсирующую в обратной перспективе спиралевидного потока, священно оберегаемым древними русскими иконами. Развертывание правостороннего и левостороннего движения, видимого на первом плане, запечатлено на христианских иконах Пресвятой Богородицы с Предвечным Младенцем, святого Георгия Победоносца, святого Симеона Богоприимца. Анализируемое произведение – высокодуховное по интуитивной синхронности с древнейшими памятниками истории культуры, с удивительно современным прозрением, подтверждаемым наукой.

Спиралевидные движения имеют космический генезис и повсеместное сферическое распространение (по И. Стульпинене). Подобно Духовный Луч сотворчества проникает в святыню художника-твор-

ца¹¹. В данном контексте проявляется параллель с *метафорой* как средством позитивного воздействия на более совершенное представление человека о *синергии* с Высшим творчеством.

Согласно нашей гипотезе: 1) *solo* тенора, с указаниями С. Рахманинова, представленное в частях № 4 «Свете тихий», № 5 «Ныне отпускаеши», № 9 «Благословен еси, Господи», *solo* альты в № 2 «Благослови, душе моя» и *unison* альтов из кульминации № 12 «Великое славословие» в *значительном* по масштабам хоровом цикле «Всенощное бдение», возможно рассматривать **авторским голосом**, синхронно (и *зеркально!*) проникающим из **духовного** пространства произведения «Всенощное бдение».

2. а) Мотив знаменного распева № 9 несёт потенциал *музыкальной* пульсации, введённой С. Рахманиновым, соответствующий пульсации коэффициенту Митчела Файгенбаума. Вся композиция показывает *гибкую* развёрстку, пульсирующую вне указанного в части метра/размера.

б) воплощение духовного содержания части № 9 проявлено методом храмовой постановки *евангельского рассказа*, который применяется на Рождество Иисуса Христа, частично на Успение Пресвятой Богородицы, во время Великого поста;

в) выделение сольных партий тенора персонифицирует **образ Ангела**, возвещающего женам-мироносицам о Воскресении Господа; все его проявления связаны с энергетическими точками золотого сечения, являющимися явными показателями духовного содержания произведения;

г) первое появление образа Ангела завуалированно напоминает о том, как появляются *духовные лики святого мира* на физическом уровне планеты, в первые моменты прикрывая своё блистание, затем всё более проявляясь; возможно предположить и о **личном** опыте композитора, настолько явственно происходит процесс выявления лика Ангела;

д) знаменный распев, положенный в основу части «Благословен еси, Господи», С. Рахманинов символически использует дальнейшем следовании цикла «Всенощного бдения» и вне его.

¹¹ Возможно предположить, что при молитве человека открывается энергия родника «на маковке», и Луч Духа проникает через него в «алтарь сердца».

3. Мотив знаменного распева, использованного С. Рахманиновым в №№ 9, 12 есть **духовный знак**, который несёт свою текстовую программу не только внутри хорового цикла «Всенощное бдение», но спустя десятилетия, повторенное в финале своего последнего сочинения («духовного завещания» по версии В. Грачева),

4. Следует особо подчеркнуть, что в № 12 **авторский коллаж** знаменной попевки *точно* открывает зону точки золотого сечения всей развёрнутой, кульминационной части Великого молитвенного словословия Утрени из «Всенощного бдения». В. Иванов, характеризуя выпуклую графику попевки «облачко», сравнивает её не с облаком, а с сорочкой, надеваемой человеком прямо через голову¹². Именно таким движением надетая сорочка принимает на себя энергетическую защиту внутреннего человека – как это издавна исповедуется народом. В. Иванов указывает, что, произнося слово «облачко», следует делать ударение не на первом, а на втором слоге.

5. Мотив знаменного напева «облачко» дважды на расстоянии введён в центральную кульминационную зону – внутри цикла «Всенощное бдение», почти в его завершении, и внутри течения жизни С. Рахманинова, завершая «Симфонические танцы» за три года до ухода композитора.

Евангельский образ св. Симеона, который ждал столетия и принял Бога в свои руки, отдал Его Пресвятой Богородице и предрёк Ей великие страдания, могучей силой своей любви может теперь спрашивать у людей ответа. В завуалированном, символически проявленном виде, С. Рахманинов духовно отвечает. Он написал, подобно И. С. Баху, в конце своего последнего крупного сочинения: «29 октября 1940. New-York. **Благодарю тебя, Господи!**». Так завершилось глубоко символическое, таинственное по скрытой программе произведение – «Симфонические танцы» для оркестра, явившееся своеобразным «**духовным завещанием**» целой эпохи.

Между двумя произведениями С. Рахманинова – хоровым, с воплощенным Евангельским Словом во «Всенощном бдении» и инструментальным, в «Симфонических танцах», где Слово просветля-

¹² См. фундаментальное исследование: Иванов В. Давньоруська знакова співоча мова. Наукове видання / В. Иванов. — Миколаїв : Шамрай, 2008. — 305 с.

ется сокровенной «программой» знаменной попежки, – установлен канал идей-символов «духовной радуги», оба конца которой твёрдо установлены в Отечестве, но синхронны с мировыми категориями. Они, со своей стороны, подтверждают существование духовного пространства, *25 лет* зримо и не зримо пульсирующее на высших планах гениального провидения С. Рахманинова. И оба «конца радуги» находятся на «духовных планах магнита» родной для С. Рахманинова Москвы с промежутком почти в три десятилетия.

6. Между глобальными планетарными событиями располагаются первые звучания «Всенощного бдения» (начало 1915) и «Симфонических танцев» (конец 1943) – в интервал почти 29 лет. В эти же годы оба произведения исполнены в Москве¹³. Они задуманы и реализованы в периоды *кульминационных* точек двух мировых войн, в синхронизации с событиями, прямо отражающих *героическую духовность* народов Европы и мира, и особо – русского народа. Отсюда также пронизанность музыкально-поэтического мышления глубинными духовными истоками христианства, подтверждающие, что С. Рахманинов – философски мыслящий, православно верующий музыкант, любящий свой народ и культуру других стран, в творчестве которого естественно проявлялись пророческие мотивы.

В связи с тем, что творческая и личная жизнь С. Рахманинова ярко переплелась с судьбой многих народов, эти произведения не могут быть простой вехой на пути, учитывая их высокий уровень духовного и профессионального мастерства, опору на древние пласты памятников Культуры. Внутри музыкального пространства «Ныне отпускаеши» (части № 5 из «Всенощного бдения») есть чисто хоровой промежуток *без сольной* теноровой партии. Он проявлен в *символе «светового окна»*, который рассматривается величайшим *интуитивным* прозрением композитора до уровня духовных связей мира горнего и дольнего, видимого и невидимого.

«Световое окно», «открытое» композитором в небольшом временном отрезке в 12 тактов, или 55 четвертей, словно широко «распахнулось» уже для Жизни С. Рахманинова в 25-летний процесс

¹³ «Всенощное бдение» вообще впервые исполнено в Москве, «Симфонические танцы» впервые для СССР также исполнены в Москве.

творческого переориентирования на *исполнительский и интерпретаторский* канал, видимый на плотных земных планах – с восторгом для окружающих. **В то время** как на духовных (особенно, по-видимому, в первое десятилетие жизни за границей) *накапливался* более высокий для С. Рахманинова вид синергетического канала – *композиторский*, проявленный в таинстве духовной сферы «Симфонических танцев».

Внутри хоровой миниатюры «Ныне отпускаеши» Вечерни открылся символ, который помог композитору *сохранить* потенциал сердечного славословия Утрени «Благословен еси, Господи». Дважды звучит сквозь пространство драматургии «Вечерни» мотив знаменной попевки «облачко» – в № 9 «Благословен еси, Господи» и № 12 «Великое славословие» из «Всенощного бдения» в интонации до побочной партии финала «Симфонических танцев».

7. *Евхаристическое* скрепление жанром торжественного гимна **Воскресных** православных тропарей христианского моления «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим» между «Всенощной» и «Танцами» осознаётся в контексте «**Благодарю тебя, Господи!**» – фразы, подписанной композитором при завершении своего последнего, крупного сочинения «Симфонические танцы».

А. Мень отмечает, что «...история (народа Божьего) протекает между двумя явлениями Христа – как Спасителя и как Судьи» [11, с. 126]. Два произведения С. Рахманинова несут «тайно образуемые» символы: «Всенощное бдение» и «Симфонические танцы»¹⁴ словно крайние створки иконного складника, между рамок которых воплощена срединная, центральная – «*летопись жизни*» всех людей Земли (от которых неотделимы композитор и его семья).

8. В «**Ныне отпускаеши**» С. Рахманинова проявлено сокровенное соединение композитора с миром православной иконописи, древним храмовым действием и реалиями духовного подвига святых. Исследования этих связей неисчерпаемы, как сама Жизнь.

¹⁴ «Симфонические танцы» синхронны с Третьей симфонией, аналогично тому, как «Литургия Иоанна Златоуста» сопоставима с Третьим фортепианным концертом; таинство «Вокализа» и «Колоколов» возможно рассматривать в контексте между «Литургией» и «Всенощной» ...

Музыка молитвы старца Симеона «Ныне отпускаеши» в рахманиновском прочтении – **духовный ключ**, отворяющий «идеальную звуковую картину, рисовавшуюся», по воспоминанию композитора, при сочинении. Анализируемое произведение – высоко духовно по интуитивной синхронности с древнейшими памятниками истории культуры, с удивительно современным прозрением, подтверждаемым наукой. «Симеоново проречение» воспринимается сакральной «точкой», *вокруг* которой разворачивается плавное движение от *завершения* Вечернего Богослужения перед «*открытием* завесы» для Утрени, для нового дыхания Жизни – как символ прояснения неба перед Рассветом, когда ощущаются *новые возможности*¹⁵.

Предложенный анализ в развитие синхронности гуманитаристики, музыкознания, богословия и точных наук [1; 14; 23; 26–28] утверждает методологическую значимость категории «**духовная реальность**», являющую себя на различных уровнях музыкального произведения.

В *широком* значении духовная реальность в музыкальном творчестве С. Рахманинова раскрывается **как аналог Четвёртого (молитвенного) состояния сознания человека** [12] и во многом аналогично состоянию творческого вдохновения

В узком коммуникативном смысле «духовное содержание музыкального произведения» – это иерархическая система знаков и символов духовной реальности, создаваемая в деятельности исполнителей и слушателей посредством способов музыкального языка/речи (мышления). Через деятельность композитора «проявляется» целостная энергетическая система мироздания, Иерархический закон **организации Жизни**.

Духовная реальность музыкального произведения рождается наличием объективно существующего в Бытии ядра, каким является троица: «**Вера**. История тайны – **Надежда**. Очищение сердца – **Любовь**. Осознание Красоты». И эта православная триада также

¹⁵ В системе выводов о проявлении символа «светового окна приводим мысль А. Козаренко о близости «Всенощного бдения» С. Рахманинова к явлению «Новой школы» украинской церковной музыки в первой четверти XX века в исследовании (см.: О. Козаренко Феномен української національної музичної мови. — Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2011. — С. 122–123).

имеет полную аналогию в организации духовных параметров музыкальной драматургии конкретного произведения, соответствуя асафьевской формуле:

I (Вера) : M (Надежда) : T (Любовь).

Таким образом, информационный поток музыкальных символов выступает на гранях метафизических связей души и Духа человека-творца. Эти символы проявляются каждый раз индивидуально, специфически, однако родственно во временном и акустическом расширении «метафизической» фоносферы – как аспект обретения «сверхдыхания», как вхождение в «Великое таинство» Жизни, с тонкоматериальными частицами в виде сверхмикроскопических одномерных камертонов, вибрирующих на определённых нотах, – из теоретической физики (1968–1970), которые мы называем *литургическими знаками-символами*.

Символ «светового окна» обнаруживает в яркой интонационной форме духовное содержание как приоритетное движение *от интуиции*, где творчески соединяются «точки» взгляда композитора (интерпретатора) – к открытию **духовного зрения** в реальности Духа Святого, Параклита – это **Свет Христов, свет человеческого Сердца**.

«Когда же придет Утешитель, Которого Я пошлю вам от Отца, Дух истины, Который от Отца исходит, Он будет свидетельствовать о Мне. А также и вы будете свидетельствовать, потому что вы сначала со Мною» [Иоанн, 15:26–27]. Можно утверждать, что духовно насыщенные произведения, выстраданные Сердцем, всегда несут рубежную Идею Благовещения, они – провозвестники новой эпохи – **эпохи Святого Духа**: «...и **время Мое легко**» (Мф, 11:28–30; выделено нами – В.-Т.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабаджи Д. *Очерки христианского символизма* / Д. Арабаджи. — Одесса : Друж, 2008. — 548 с.
2. Афонский Патерик, или Жизнеописание святых, на Афонской горе просиявших. *Издание седьмое, исправленное и переработанное*. — М. : 1897. — Репринтное издание. Ч. I. Ч. II. — М. : Афонское подворье Свято-Пантелеимонова монастыря, 1994. — 1056 с.

3. *Богоматерь* [под ред. Е. Поселянина]. Репринтное изд. Ч. I. Ч. II. — К. : Мистецтво, 1994. — 814 с.
4. *Воспоминания о С. В. Рахманинове : в 2 т. — Т. I. — Изд. 5, доп. [сост., пред., ком. и указ. З. А. Апенян]. — М. : Музыка, 1988. — 528 с.*
5. *Грачев В. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – видение Апокалипсиса / В. Грачев // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвузовский сборник научных статей [отв. ред.-составитель В. В. Медушевский]. — МГК им. П. И. Чайковского – УГАИ им. З. Исмагилова. — Москва–Уфа, 2007. — С. 143–169.*
6. *Иглицкая И. Образование симметричных построений на основе золотого сечения в фугах И. С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти Александра Георгиевича Чугаева: сб. тр. : Вып. 1 / Тверской педагогический колледж (совместно с кафедрой современных проблем музыкальной науки, педагогики и культуры РАМ им. Гнесиных). — Тверь, 1997. — С. 112–123.*
7. *Икона Божией Матери «Неувядаемый цвет» [сост. А. Стрижев]. — М. : Паломник, 2006. — 240 с.*
8. *Иконы православной церкви / Традиго Альфредо // Энциклопедия искусства [пер. с итал.]. — М. : Омега, 2008. — 384 с.*
9. *о. Иоанн Ильичев Сергиев (Кронштадтский). Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. — Полтавская епархия. Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. — 616 с.*
10. *Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. — М. : Музыка, 1973. — 472 с.*
11. *Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ / А. Мень. — М. : СП «Слово», 1991. — 191 с.*
12. *Молитва как особое состояние человека // Спасите наши души. Миссионерский выпуск / [Из журнала «Русский Дом»]. — 2002. — С. 15.*
13. *Неаполитанский С. Матвеев С. Сакральная геометрия / С. Неаполитанский, С. Матвеев. — СПб. : Святослав, 2003. — 632 с.*
14. *Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. ...канд. мистецтвознавства. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 21 с.*
15. *Октоихъ, сиречь Осмогласникъ. Приложение. — М. : Московская Патриархия, 1981. — 208 с.*

16. Потапенко О. Таємниці символів, чисел, алфавітів / О. Потапенко. — К. : ТОВ «ІІІ, Лтд», 1997. — 208 с.
17. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. Раушенбах. — М. : Аграф, 2012. — 240 с.
18. Рахманинов С. «Всенощное бдение» для смешанного хора без сопровождения. Соч. 37. — М. : Музыка, 1989. — 80 с.
19. Рикетс М. Рембрандт / Мелисса Рикертс [пер. с англ. А. В. Верди]. — М. : Айрис-пресс, 2006. — 128 с.
20. С. В. Рахманинов. Альбом [общ. ред., вст. ст., тексты А. Кандинского]. — М. : Музыка, 1988. — 192 с.
21. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. статей, исследований, интервью [ред.-сост. Ю. И. Паисов]. — М. : Композитор, 1999. — 232 с.
22. Троице-Сергиева Лавра // Православные монастыри. Путешествие по святым местам. — 2009. — № 4. — 31 с.
23. Трубин Н. Духовная музыка / Н. Трубин. — Смоленск : Смядынь, 2004. — 229 с.
24. Холопова В. О природе неквадратности / В. Холопова // О музыке. Проблемы анализа. Юбилейный сборник В. П. Цуккермана. — М. : Сов. композитор, 1974. — с. 98.
25. Черная М. Анализ музыкальных произведений. Программа и методические рекомендации для дисциплины блока профессиональной подготовки музыкальных и музыкально-педагогических специальностей / М. Черная. — Тверь, 2011. — 47 с.
26. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества *homo credens* / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. — Харків : «С.А.М.», 2010. — Вип. 28. — С. 91–110.
27. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 548–566.
28. Шапошникова Л. Философия космической реальности / Л. Шапошникова. — Тверь : ООО «ГЕРС», 2008. — 260 с.

ВАРАВКИНА-ТАРАСОВА Н. «СВЕТОВОЕ ОКНО» И ДРУГИЕ ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА. В статье изложен опыт синергичного анализа некоторых литургических символов в музыкальном пространстве сочинения гениального русского композитора. Апробируется категория «духовная реальность», воплощенная в системе семантических знаков музыкального произведения с учетом песнопений Богослужения.

Ключевые слова: Всенощное бдение, символ, свет, световое окно, тембр, авторский голос, литургические знаки.

ВАРАВКІНА-ТАРАСОВА Н. «СВІТОВЕ ВІКНО» ТА ІНШІ ЛІТУРГІЙНІ СИМВОЛИ У «ВСЕНІЧНОМ БДІННІ» СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА. У статті викладено досвід синергичного аналізу деяких літургійних символів в музичному просторі творів гениального російського композитора. Апробовано категорію «духовна реальність», що увиразнена в системі семантичних знаків музичного твору з урахуванням піснеспівів Богослужіння.

Ключові слова: Всенічне бдіння, символ, світло, світлове вікно, тембр, авторський голос, літургійні знаки.

VARAVKINA-TARASOVA N. «THE LIGHT WINDOW» AND OTHER LITURGICAL SYMBOLS IN «NIGHTLONG VIGIL» BY SERGEY RAHMANINOV. The article states an experience of the synergic analyses of some liturgical symbols in musical space of the composition of the ingenious Russian composer. The category «a spiritual reality», embodied in the system of semantic signs of the piece of music with consideration for Divine service church chanting, is entered into scientific use.

Key words: Nightlong vigil, symbol, light, the Light window, timbre, author's voice, liturgical symbols.