

## Музыкальная эстетика

Роман Насонов

### МУЗЫКА КАК «ФЕОСИС» (О РЕЛИГИОЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЖОНА ТАВЕНЕРА)

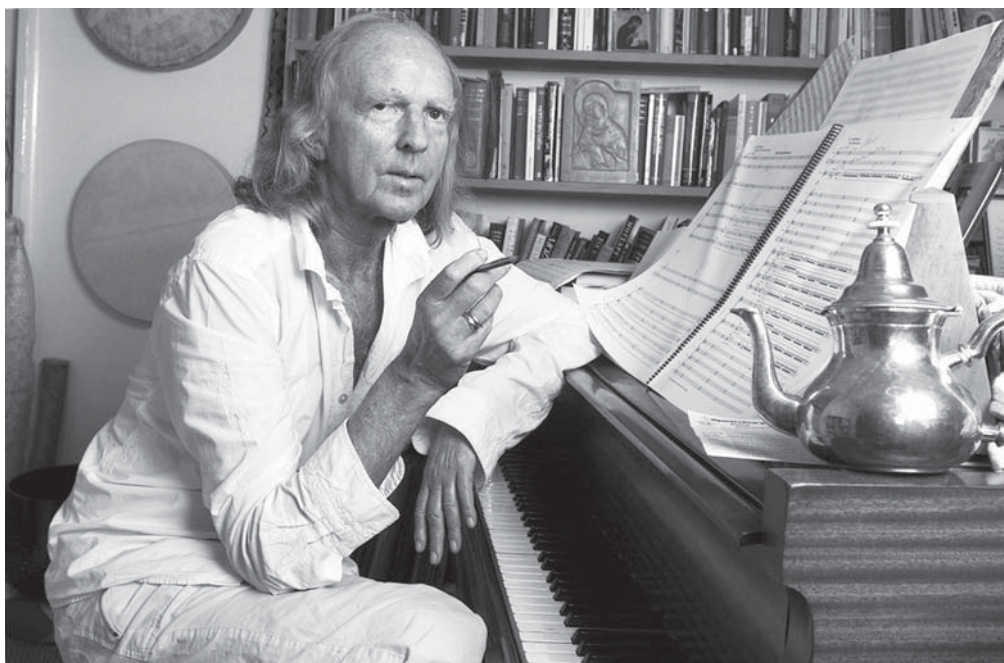
Всего два года прошло со дня смерти английского композитора Джона Тавенера, но уже сейчас не остается сомнений в том, что этот музыкант оставил заметный след в истории искусства рубежа XX—XXI веков. Прижизненному интересу к его творчеству немало способствовали внешние факторы — идеологические, медийные, и все же главную роль сыграли своеобразие музыки композитора, мощь ее воздействия на слушателей.

Хотя широко доступные материалы о творчестве Тавенера в целом и об отдельных его произведениях имеются в немалом числе<sup>1</sup>, мы находимся в самом начале пути восприятия наследия, оставленного нам этим композитором.

Естественным образом складываются два подхода к изучению его музыки. Прежде всего, существует потребность вписать Тавенера в круг других, близких ему по духу и по характеру

письма композиторов, обозначив тем самым одну из тенденций развития современного музыкального искусства. Важной вехой в этом отношении стала опубликованная в 1994 году статья Дж. Фиска «Новая простота: музыка Горещкого, Тавенера и Пярта» [10]. По-своему трактуя понятие новой простоты, Фиск объединил трех прославленных и коммерчески успешных музыкантов конца XX столетия как композиторов (или, возможно, не-композиторов) посткейджийанской эпохи — ситуации, возникшей в музыкальном искусстве после того, как Джон Кейдж фактически уравнивал в правах реальное композиторское мастерство и отсутствие профессиональной компетентности [10, с. 398]. Фиск не отрицает различия индивидуальностей Горещкого, Тавенера и Пярта, как и своеобразие разработанных каждым из них методов сочинения музыки. Однако в произведениях данных авторов, по убеждению Фиска, заметен

<sup>1</sup> Отметим, в частности, посвященные творчеству мастера сайты просветительского характера (<http://www.johntavener.com>; <http://www.tavenerguide.com>), а также длинный ряд некрологов, появившихся на страницах крупнейших мировых изданий в конце 2013 года.



*Сэр Джон Тавенер в своей студии. Дорсет, 2007 г.*

отказ от развития музыкального материала (то есть от того, что, по его убеждению, составляет существо европейского искусства композиции) в пользу демонстрации его поверхностной красоты и эксплуатации его эмоциональной наполненности (наиболее показательна эта тенденция проявляется у Горещкого). Исчезает подлинный музыкальный интеллектуализм, проявляющийся, в частности, в многозначности смыслов, постоянной игре со слушательским восприятием. «Таким образом, — резюмирует Фиск, — мы имеем музыку, которая (с точки зрения слушателя, не довольствующегося фиктивными артефактами классической музыки) не предлагает ни

диалога, ни многозначности, ни внутренней жизни. Нам остаются лишь поверхность, которая говорит о глубине, и глубина, которая не говорит ни о чем. Звуки, на первый взгляд отсылающие нас к классической музыке, отступают перед тем, что классической музыке решительно — как никакому другому виду музыки — противоположно. В этой сделке мы приобретаем возможность утверждать веру простыми средствами, утрачиваем же — веру в музыку как искусство» [10, с. 411–412].

Критика Фиска удачно обозначила некоторые заслуживающие отдельной дискуссии моменты развития современной музыки; его идеи

продолжают обсуждаться до сих пор [см.: 11; 12]. В то же время несправедливость некоторых обвинений представляется сегодня очевидной: позднейшие исследования техники композиции у Тавенера показывают, что он применил к «простому» и «узнаваемому» музыкальному материалу математические методы, близкие тем, что использовали в своем творчестве представители европейского модернизма в первой половине и середине XX века [см.: 3; 16]. Музыка Тавенера в структурном отношении вовсе не «проста», как и музыка Пярта<sup>1</sup>. Тем не менее, со времени опубликования статьи Фиска сочинения Тавенера прочно ассоциируются с понятием «новой простоты», причем заложенный изначально в этой характеристике негативный оттенок не всегда сохраняется — как, например, при кратком упоминании имени английского композитора в панораме явлений современной британской музыки на страницах новейшего русского учебного пособия [4, с. 244].

И все же, для того чтобы закрепить в сознании широкой публики позитивный образ обнаруженной Фиском в современном искусстве «троицы» композиторов, понадобился ее «ребрендинг».

Уже в 1995 году влиятельный нью-йоркский искусствовед Т. Тичаут в рецензии на концерт «Кронос-квартета», опубликованной на страницах журнала Американского еврейского комитета «Комментарий», провозгласил Горещкого, Тавенера и Пярта «святыми минималистами» (*holy minimalists*) — впрочем, оговорившись, что общепринятого обозначения для стиля этих авторов не существует и что он использует понятие, уже применявшееся по отношению к их творчеству. В отличие от Фиска, Тичаут был убежден в глубокой укорененности трех музыкантов в традициях западного искусства, с присущим тому поиском веры и смысла, и в то же время отмечал заслуги американских минималистов, которые если и не оказали прямого влияния на своих европейских коллег, то, по крайней мере, помогли музыке выбраться из «оков» и «удушающих объятий» послевоенного авангарда [19]. Последнее из названных обстоятельств и оправдывало в глазах Тичаута существование причудливого обозначения «святой минимализм», которое с легкой руки этого маститого критика стало растиражированной этикеткой произведений Тавенера и его невольных сподвижников<sup>2</sup>. Сам композитор, разумеется, никогда не воспринимал это клише

---

<sup>1</sup> О «новой простоте» и технике «тинтиннабули» у А. Пярта см., в частности, исследования Л. Браунайс и Е. Токун: [1; 6].

<sup>2</sup> Почитатели творчества «троицы» склонны самостоятельно создавать ее эффектные манифесты. Так, согласно М. Эйнсворт, «Тавенер, Пярт и Горещкий вдохнули новую жизнь в оказавшуюся в кризисе художественную форму, подобно тому как Бог, по Иезекиилю, вдохнул жизнь в сухие кости» [9].

всерьез<sup>1</sup>, а его ученик и последователь Иван Муди высказывает глубокие сомнения в том, что столь разную — и в звуковом, и в образном плане — музыку, как сочинения Тавенера, Пярта и Горецкого, в принципе можно рассматривать как нечто единое [12].

Другой подход к осмыслению творчества Тавенера состоит в том, чтобы постигать его изнутри, с помощью той системы категорий, которой пользуется композитор. В этом направлении также проделана некоторая работа, в различной мере успешная. Статья Дж. Снодграсс с многообещающим названием лишь отчасти оправдывает надежды читателя [15]. Достоинство ее работы состоит в интересных аналитических наблюдениях над взаимодействием музыки и слова в двух хоровых произведениях на тексты У. Блейка «Тигр» и «Ягненок», которые трактуются как образующие пару «музыкальные иконы». Понятие «музыкальной иконы» — одно из самых важных для Тавенера, однако комментарий, сводящийся к тому, что «“Ягненок” и “Тигр” являются музыкальными иконами, поскольку приближают слушателя к духовной истине» [15, с. 41], представляется уж слишком поверхностным. Снодграсс удивительным образом игнорирует многочисленные

пояснения Тавенера к его творчеству, и потому нет ничего удивительного в том, что к интерпретации заявленного в заглавии понятия «феосис» автор статьи даже не подступает.

А. Андреополус в своей диссертации, призванной представить сакрализацию музыки в наши дни как проявление универсальных исторических процессов (в частности, как следствие исчерпанности ресурсов развития ренессансной модели искусства), напротив, обильно цитирует небольшую статью Тавенера «Сакральное в искусстве» [8, с. 244–252]. Ученый трактует по сути текст Тавенера как своеобразный манифест «новой простоты» (согласно Фиску), которую он склонен во многих отношениях — с точки зрения техники композиции, фактуры, характера звучания (саунда) — сблизать скорее с популярными течениями *New Age*, чем с собственно доренессансным искусством. Но если новая популярная музыка (*New Pop*) исходит из стремления к удовольствию, то «новая классика» (*New Classical*) основана на возвращении сакрального начала; ее «скучные» композиции обязаны своим успехом исключительно своей религиозной ориентации и атмосфере [8, с. 241–244]. Категоричные высказывания Тавенера

<sup>1</sup> «Это остроумный журналистский заголовок. <...> минимализм не имеет для меня абсолютно никакого значения. На самом деле я бы уж предпочел “новую простоту”, поскольку нахожу минимализм ничем иным, как чисто компьютерной музыкой для идиотов» [18, с. 102].

о сакральной природе его творчества хорошо иллюстрируют тезисы Андреопулоса, однако до серьезного критического анализа представлений британского композитора в диссертации дело не доходит. Исследователь не удосуживается даже упомянуть о том, что идеи тавенеровской статьи не были оригинальны: композитор по большей части переизлагает рассуждения одного из своих интеллектуальных кумиров Филиппа Шеррарда, опубликованные в книге «Сакральное в жизни и в искусстве» [14]. Статья, как своеобразная дань памяти, вышла в свет в год смерти знаменитого переводчика и мыслителя, в свое время оказавшего на Тавенера огромное влияние [17].

Заметим, что представленный в диссертации Андреопулоса подход отражает общую тенденцию восприятия фигуры Тавенера, сложившуюся при его жизни. Стараниями музыкальных критиков и публицистов утвердилась медийно выигрышная легенда о гениальном чудаке, начинавшем

свой творческий путь как последователь европейского авангарда, а затем обратившегося в православную веру, ушедшего от мирской суеты, отказавшегося в числе прочего и от излишеств современной композиторской техники ради того, чтобы с помощью архаичных средств выразить в своих сочинениях религиозное откровение. Впрочем, легенда не грешит против истины, однако ее гламурная поверхностность лишь отсылает к глубинным основаниям творчества Тавенера — туда, куда его исследователи не спешат погружаться.

Разговор о религиозной сути музыки композитора не хотелось бы начинать с пространного экскурса в область богословия, хотя сам предмет рассуждений вроде бы и подталкивает нас к этому. О мировоззренческих и о собственно музыкальных убеждениях Тавенера красноречиво говорит его лаконичный «анализ» музыки двух великих мастеров — из числа наиболее почитаемых Тавенером в истории западного искусства.

*«Когда мы вспоминаем о пяти начальных тактах “Страстей по Матфею” Баха — божественно величественных, можно сказать, что в них присутствует тон вечности. Педаль “ми” не покидается ни на мгновение, и я всякий раз испытываю разочарование, когда в последующих тактах Бах начинает восходящее движение по гамме. Тем самым, по-моему, это ощущение вечности ослабевает.*

*Не менее изумительную вещь делает Гендель, чтобы создать пасторальную атмосферу: непрерывно выдерживает он органнй пункт — так нам стоит, пожалуй, называть его, поскольку это западное понятие» [18, с. 156].*

## Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера)

Чтобы ощутить степень преклонения молодого Тавенера перед шедеврами Баха, стоит вспомнить о том, что в финале *Últimos ritos* (1969–1972) музыка великого предшествен-

ника («Crucifixus» из «Credo» Мессы си минор) поглощает его собственную, авторскую. Однако со временем и она перестает казаться ему в достаточной мере традиционной.

*«Можно изучать Машо, Баха, Стравинского и Мессиаана, но этого недостаточно. Если вы действительно хотите вновь открыть сакральное в музыке, вам следует выйти за ее пределы и обратиться к Евангелию, к Отцам Церкви, а также к изречениям суфиев, чтобы понять этот (традиционалистский. — Р.Н.) не-схоластический, не-эволюционистский подход к музыке» [8, с. 120].*

Шестой такт «Страстей по Матфею», в котором Бах покидает то, что в техницистски ориентированной, «схоластической» терминологии именуется органным пунктом, становится для Тавенера символом перемены в истории западноевропейского искусства, изменившего вечным основаниям истины — непосредственно присутствующему в музыке сакральному началу. И все же на основании отдельных категоричных

высказываний Тавенера степень его неприятия западноевропейской музыки часто преувеличивают: композитор отдавал дань уважения многим из своих предшественников и современников — вплоть до Карлхайнца Штокхаузена. Тем не менее, он последовательно отвергал всю эту линию развития музыкальной культуры как целое — начиная с момента возникновения средневекового многоголосия:

*«Не думаю, что способен в достаточной мере передать различие между латинским Западом и греческим Востоком. Латинский Запад сам себя осудил, привязавшись к вещам человеческим, — “плотские помышления суть вражда против Бога; ибо закону Божию не покоряются, да и не могут” (Рим 8:7 — Р.Н.). Уже в XI веке греческий наблюдатель рассказывал о порядках в парижском соборе Нотр-Дам: “Теперь они навязали хоралу свою волю: пишут легкомысленный дискант над ним и органум в качестве его сопровождения”. В некоторой мере это было и до сих пор остается анафемой, наложенной Православием» [8, с. 121].*

Но музыкальные традиции христианских Запада и Востока разошлись по вопросам гораздо более глубоким, чем те, что относятся

к области искусства: причиной раскола стали расхождения цивилизационные, получившие свое яркое выражение в области средневекового богословия:

*«Богословие на православном Востоке всегда рассматривалось как выражение данной реальности<sup>1</sup>. Но на Западе, по большей части под разрушительным влиянием трудов Аристотеля, христианская теология была загнана в “прокрустово ложе” философии. Вместо платонических элементов, которые ранние восточные богословы сохранили как средство для того, чтобы выразить представление о человеке, сложившееся на основе опыта жизни в молитвах и созерцании, западное аристотелевское мышление положило начало эпохе абстракции и теории, эпохе руин» [5, с. 10].*

Именно в этом контексте выясняется значение православного учения о **«феосисе»**, или **«обоженни»**, для творчества Тавенера. «Обожение» учит человека спасению через приобретение к Божественной жизни посредством христианского подвига аскезы и молитвы. Это монашеский путь: не случайно богословие «феосиса» окончательно сложилось в исихазме в результате теоретического осмысления многовековой духовной практики. Как отмечает С. Хоружий, исихастская традиция была по преимуществу опытной, аскетической, а не догматико-богословской; вместе с тем, она являлась тем внутренним ориентиром, с которым стремилась сообразовать и согласовать себя богословская мысль: вопрос о соединении во Христе двух природ — божественной и человеческой — не был для отцов церкви отвлеченной теорией, поскольку за ним

стоял их собственный живой опыт соединения с Богом в аскезе, который необходимо было закрепить точными богословскими формулировками [7, с. 151–152].

Свое музыкальное творчество Тавенер мыслил как «обожение». Непосредственным руководством для него служили слова Евангелия: «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6:6а). За подобное смешение монашеского и артистического опыта критикует ныне концепцию Тавенера И. Муди, подчеркивающий, что его учитель никогда не подчинял себя традиции в полной мере (хотя и декларировал подчинение в определенный период творчества), и неизвестно, стал бы подобный отказ от собственного

---

<sup>1</sup> Эта мысль является одним из ключевых тезисов в работах протоиерея Иоанна Мейендорфа, где, в частности, сказано, что в византийском богословии «христианская вера принимается как данная реальность, которую можно истолковывать или отстаивать, но которая не нуждается в исчерпывающих формулировках» [2, с. 8].

это для такого художника желательным [3, с. 5]. Отрицание всех традиций западного искусства, к которому на словах, вслед за Ф. Шеррардом, склонялся Тавенер, не возможно и не нужно для современного мастера, творящего религиозную музыку: «... нельзя сказать, что, например, Тавенер, или Пярт, или я в действительности постоянно работаем “в сакральной традиции”, по той простой причине, что по существу мы сочиняем, за очень редкими исключениями, музыку по заказу концертных залов западного мира и для исполнения в них — в эпоху модерна или пост-модерна. Подобное описание подошло бы только, вероятно, для композитора-монаха, сочиняющего одни лишь хоралы внутри определенной традиции для литургических нужд» [13, с. 6–7].

Трезвый анализ последователя Тавенера, современного представителя религиозной «новой простоты», трудно оспорить. Однако именно художественная утопия «обожения» современной, лежащей в руинах (по Шеррарду) западной культуры направляла и вдохновляла творчество выдающегося музыканта. Именно с этих позиций раскрываются нам ключевые категории тавенеровской поэтики — и прежде всего, широко известное, но трудно поддающееся истолкованию понятие **«музыкальной иконы»**, которое заменяет у Тавенера «техницистскую» категорию музыкальной композиции, музыкального сочинения. За понятием «музыкальной иконы» стоит, как выясняется, живой религиозный опыт — опыт первого вхождения в традицию задолго до воцерковления:

*«Я находился в некоей художественной галерее, <...> — это произошло задолго до обращения в православие, в возрасте около 19 лет, — и там, в углу, висела крошечная картина, которая, как я обнаружил, была иконой. Таково было мое введение в икону. Вся живопись вокруг нее при сравнении воспринималась как сущие пустяки. Для меня это наиболее трансцендентная форма искусства, существующая на Западе, если говорить об искусстве в общепринятом смысле. Можем ли мы писать музыку, которая на самом деле будет подобна иконе; можем ли мы пасть ниц перед музыкальной пьесой, мне попросту неизвестно. Предполагаю, что ближе всего к этому мы подходим в пении хорала, сопряженном с церковными иконами. Должен также сказать, что икона взрезает нас, и я думаю, что истинная сакральная музыка должна была бы делать то же самое» [18, с. 113].*



«Музыкальная икона» — это такая композиция, перед которой слушатель испытывает потребность молитвенного преклонения, когда он, к примеру, входит в церковь и осеняет себя крестным знаменем перед образами. Но возможно ли это в реальности, или мы должны понимать высказывание Тавенера исключительно

как красивую метафору? С какой стати прихожанин или, тем более, посетитель концертного зала будет вставать на колени перед «музыкальной иконой»? И здесь важно понимать, что идея Тавенера имеет вполне конкретное практическое измерение (при всем неприятии композитором аналитического образа мышления):

*«Насколько искусство иконописи может иметь отношение к музыке? Я предложу несколько путей, о которых композитор может поразмыслить. Если композитор знает священные “гласы” православной церкви, у него будет материал. Если он понимает значение исона, или бурдона, который репрезентирует вечное, то у него появятся ключи. Композитор может “танцевать” от исона (тона вечности) или возвращаться к нему, но тот должен где-то присутствовать. Ему также следует ограничить палитру ладов и красок, но никогда не забывать, где он должен, вооруженный совершенным знанием гласов, ввести божественный архетип» [5, с. 10].*

Кажущаяся «нетехнологичность» описания не должна вводить нас в заблуждение: речь идет именно о технике композиции Тавенера, в которой долгие педали (отсылающие к византийским исонам) репрезентируют не просто вечность, но и «божественный архетип» — аналог (если не эквивалент) образа Божьего на церковной

иконе. Для религиозного мировоззрения композитора чрезвычайно важна вера в то, что на иконе запечатлевается не измышленный (или пусть даже полученный в результате некоего откровения), а реальный, подлинный лик, сохранившийся более или менее неизменным благодаря строгому традиционализму церковной живописи:

*«...согласно традиции, у нас есть прототип иконы, поскольку св. Лука нарисовал Матерь Божью. А прототип главы Христа, как в это верит православная традиция, заключается в том, что Христос, будучи не в состоянии посетить царя Эдессы, чудесным образом запечатлел образ Своего лица на полотне. Он послал царю Авгарю эту “нерукотворную” икону, и именно от этого прототипа произошли первые иконы» [18, с. 115].*

## Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера)

В музыке, особенно в западной, искусство, казалось бы, утратило никогда не было той творческой дисциплины, которая отличает иконопись. Вследствие этого музыкальное искусство, казалось бы, утратило свой «мандилион». Но, согласно представлениям Тавенера, это все же не так.

*«Греческое пение — это своего рода совокупность идей Платона об интервалах, сакральной музыкальной науки в пифагорейской математике и музыки даже еще более древних греков. Христианство же было, в известном смысле, продолжением и исполнением того, что происходило из Ветхого Завета. Греки ведут почти непрерывную линию от Платона к Византии. Все греческое, в прошлом и в настоящем, сплавлено. Греческое православие <...> имеет апостольскую преемственность в области музыки, поскольку в нем содержатся музыка, которую пели в синагогах при жизни Христа, математика Пифагора и этика Платона. Таким образом, можно сказать, что византийская музыка является прототипом и величайшей из христианских музыкальных традиций, и это напоминает об иконописи» [18, с. 109].*

Своей миссией как художника Тавенер в зрелые годы творчества (1980–1990-е) видел именно вращение в православное (главным образом византийское) церковно-певческое искусство, освоение его языка и средств. Это и послужило питательной почвой для возникновения поверхностных представлений о большом композиторе, якобы полностью отказавшемся от новаторства и подчинившем себя и свое творчество уже существующим канонам православной музыки. В реальности дело обстояло иначе. Можно сказать, что в обсуждаемый период времени Тавенер выработал собственную, особую стратегию творчества, в которой внешне последовательный традиционализм

парадоксальным образом сочетается с модернизмом (если не оказывается, по сути, его новым ресурсом). Тавенер в действительности, в чем прав И. Муди, никогда не был православным церковным композитором, избегал работы в богослужебных жанрах и строгого соблюдения системы церковных гласов, которую превозносил в своих устных высказываниях. Буквальное следование канонам церковного искусства он понимал, вероятней всего, как начальный этап приобщения к традиции; дальнейшее же творчество определялось, скорее, известной библейской формулой «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8) [см.: 18, с. 117].

«Религиозный художник со-творит, воспроизводит; он должен подчинить себя дисциплине упражнения, повторяя данную ему форму бесконечно — до тех пор, пока, овладев ею во всех деталях, не начнет пропускать сквозь себя изначально присущую ей трансцендентность. Отныне его задача состоит не в том, чтобы повторять и внешне копировать, а в том, чтобы направить силы первозданного вдохновения, орудием которого он теперь является, в те формальные модели, которыми он овладел изнутри и извне благодаря долгой практике и созерцанию» [5, с. 9].

Более того, с конца 1990-х годов, в поздний период творчества, Тавенер уже не был склонен рассматривать византийскую музыку как старейший феномен единой сакральной традиции. Его

привлекает музыка лежащего за пределами христианства Востока — суфийская, индуистская, и именно ей он отдает пальму первенства в своеобразном соревновании древних цивилизаций:

«Весьма интересный факт: византийцы решили, что должно быть ровно восемь церковных тонов, тогда как в Индии, вероятно, имеется до девятнадцати тоновых систем. Есть большое сходство между византийскими тонами и индийскими тоновыми системами. (Желаю кому-нибудь написать книгу на эту тему). В определенный момент истории церковь решила ограничить количество тонов восемью» [18, с. 135].

Характерно, но даже педали (эквивалент иконописных ликов!) в поздних сочинениях Тавенера — таких, как «Из Реквиема» (*Requiem. Fragments*)<sup>1</sup>, — вокализируются с помощью индуистской мантры Ом.

Путешествие Тавенера в утопически первозданную глубь сакральной музыкальной традиции не следует толковать как бегство от действительности. Музыкант мечтал о рекреации подлинно священной музыки на Западе

и именно этой цели посвящал свое служение. С некоторых пор произведения композитора исполнялись главным образом в пространстве англиканских соборов, служба и литургическое пение в которых, по ощущению Тавенера, уже давно утратили какое-либо отношение к Богу. Тем не менее, эти древние средневековые стены он понимал как «теменос» — сакральное пространство, участок, посвященный тому или иному божеству. Десяти-

<sup>1</sup> «Requiem. Fragments» — одно из последних творений мастера, прозвучавшее 23 сентября 2014 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении вокальных ансамблей The Tallis Scholars и Intrada.

## Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера)

летиями изучая чужие церковно-певческие традиции (в том числе пение в русской православной церкви), Тавенер направлял все свои усилия к бесконечно далекой цели — возрождению в Великобритании православного, то есть восстановившего свою пре-

емственность божественному архетипу, сакрального искусства. Понимая, что при его жизни эта миссия абсолютно недостижима, композитор искал утешение и находил его, размышляя о том историческом пути, которое прошло церковное пение в России:

*«Если Англия когда-нибудь станет православной страной, то она должна будет иметь свою систему тонов. Это могло бы занять сотни лет. Но интересной параллелью <...> является путь, который прошла языческая Россия, в IX веке решившая, что хочет стать христианской. Правитель отправил послов и в Рим, и в Константинополь, и когда те прибыли в Константинополь, то, будучи поражены красотой богослужения, сказали: “Не знаем, где находимся: на земле или на небесах”. Так они стали православными, заучили все греческие невмы и принялись петь по ним.*

*Поначалу они пели точно так, как было написано. Сотни лет они держали эти книги перед собой, но пение стало меняться. И если вы посмотрите теперь на знаменый распев, то есть ранние средневековые песнопения Руси, то не увидите никакой связи между сакральными византийскими тонами и сакральными тонами России» [18, с. 116–117].*

«Я пытаюсь делать похожие вещи», — продолжает Тавенер [18, с. 117]. И это во всех отношениях истинно. Шокировав современников декларациями об отказе от какого бы то ни было модернистского произвола, композитор обрел свободу творчества и новую стратегию музыкального прогресса посредством глубокого погружения в искусство различных религиозных

традиций, твердым и ортодоксальным приверженцем которых, однако, он так и не стал. Сакральность его «музыкальных икон» не вписывается ни в какие сложившиеся веками каноны, но осязаемое в них присутствие «божественного архетипа» способно привести в трепет даже далеких от религиозности слушателей, собравшихся в светском пространстве концертного зала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браунайс Л. Введение в стиль tintinnabuli / Пер. с нем. А. Вайсбанд; под ред. С. Гоменюк и Н. Пярт // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і Літера, 2014. С. 125–193.
2. Мейендорф И., прот. Византийское богословие: Исторические тенденции и доктринальные темы / Пер. с англ. В. Марутика. Минск: Лучи Софии, 2001. 334 с.
3. Муди И. Джон Тавенер: мистика и математика / Пер. Р. Насонова // От Тавернера к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки: материалы Международной науч. конф. (22 сентября 2014 года, Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского). Рукопись. 5 с.
4. Сигида С.Ю. Великобритания // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С. 212–245.
5. Тавенер Дж. Сакральное в искусстве / Пер. с англ. Р. Насонова // От Тавернера к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки: буклет международного фестиваля. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2014. 34 с.
6. Токун Е.А. Tintinnabuli — источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і Літера, 2014. С. 205–215.
7. Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М.: Изд-во гуманитар. литературы, 1998. 352 с.
8. Andreopoulos A. The Death of Art: The Transformation of Art from a Religious Perspective. Ph.D. Durham University, 1998. 268 p.
9. Ainsworth M. Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm>
10. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt // The Hudson Review. Vol. 47. № 3 (Autumn 1994). P. 394–412.
11. Maas, van S. Intimate Interiorities: Inventing Religion through Music // Religion: Beyond a Concept / Ed. by Hent de Vries. N.Y.: Fordham University Press, 2008. P. 750–771.
12. Moody I. Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.jacwell.org/Spring\\_2001/reflections\\_on\\_life\\_and\\_death.htm#1](http://www.jacwell.org/Spring_2001/reflections_on_life_and_death.htm#1)
13. Moody I. Reflections on the Vision of Sacred Art in the Work of Philip Sherrard [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://www.academia.edu/382675/Reflections\\_on\\_The\\_Vision\\_of\\_Sacred\\_Art\\_in\\_the\\_Work\\_of\\_Philip\\_Sherrard](https://www.academia.edu/382675/Reflections_on_The_Vision_of_Sacred_Art_in_the_Work_of_Philip_Sherrard)

Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера)

14. Sherrard P. *The Sacred in Life and Art*. Ipswich: Golgonooza Press, 1990. 162 p.
15. Snodgrass J. The Theosis of John Tavener: Dualities and Icons in *The Tyger* and *The Lamb* // *Sacred Music*. Vol. 135. № 4 (Winter 2008). P. 40–48.
16. Squibbs R. Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's *Ikon of Light* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://www.academia.edu/3985851/Cosmic\\_Analogies\\_Structure\\_and\\_Symbolism\\_in\\_Tavener\\_s\\_Ikon\\_of\\_Light](https://www.academia.edu/3985851/Cosmic_Analogies_Structure_and_Symbolism_in_Tavener_s_Ikon_of_Light)
17. Tavener J. The Sacred in Art // *Contemporary Music Review*. Vol. 12 (1995). Part 2. P. 49–54.
18. Tavener J. *The Music of Silence: A Composer's Testament* / Ed. by B. Keeble. London: Faber & Faber, 1999. XIV, 210 p.
19. Teachout T. Holy Minimalism // *Commentary*. Issue 99 (April 1995). P. 50–52.

