

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 числе¹, 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) посткейджанской 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

¹ 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.

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



Сэр Джон Тавернер 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 Горецкого). 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 Пярта¹. 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 сподвижников². Сам композитор, разумеется, никогда не воспринимал это клише

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

² 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].

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

всерьез¹, 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

¹ «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 Мессиана, 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 органом 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 реальности¹. 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 **«обожении»**, 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

¹ 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].

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

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 проистекало 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 вырастание 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 первоначального 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*)¹, — вокализируются с помощью индуистской мантры Ом.

Путешествие Тавенера в утопически первоначальную 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-

¹ «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
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

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
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.

