



Научная статья

УДК 783.3"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>

Вечность во времени: «Апокалипсис» Джона Тавенера как опыт музыкальной иконографии

Элеонора Юрьевна Оробинская

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
elen.orobinskaya@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1768-3322>

Аннотация. Статья посвящена малоизвестному в России произведению английского композитора Джона Тавенера «Апокалипсис» (1993). На материале этого масштабного сочинения исследуется возникший в наиболее ортодоксальный период творчества данного автора концепт звуковой иконы, прослеживается его генезис. Возможность понимания музыкального произведения как иконы осмысливается в свете учения Православной церкви. При этом сквозь призму религиозной догматики рассматривается соотношение свободы творчества и религиозного канона, допустимая мера присутствия автора в тексте сочинения на столь значимый религиозный сюжет. Анализируются разработанная Тавенером система выразительных средств, укорененная в апостольской традиции, и связь между иконописью, подлинной верой и аскетической практикой. В заключении предпринимается попытка обосновать принципиальную инаковость звуковых икон Тавенера по отношению к сочинениям современных ему отечественных и зарубежных авторов, написанных на тему Апокалипсиса и на другие библейские сюжеты. Напряженный религиозный поиск помогает Тавенеру выйти за пределы музыкальной изобразительности и подвести слушателя к пространству богообщения. Это удастся композитору во многом благодаря особому обращению со временем.

Ключевые слова: Джон Тавенер, «Апокалипсис», Откровение Иоанна Богослова, звуковая икона, музыкальная иконография, духовная музыка XX века

Для цитирования: Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 46–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

Eternity in Time: John Tavener's "Apocalypse" as an Attempt of Musical Iconography

Eleonora Yu. Orobinskaya

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Bolshaya Nikitskaya 13/6, Moscow 125009 Russia
elen.orobinskaya@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1768-3322>

Abstract. The article is devoted to "Apocalypse" (1993) by the English composer John Tavener, a work little known in Russia. On the basis of this large-scale oeuvre, the concept of a sound icon, which emerged in the most orthodox period of the author's work, is studied, and its genesis

is traced. The possibility of understanding a musical work as an icon is conceptualized in the light of the teachings of the Orthodox Church. At the same time, through the prism of religious dogmatics, the correlation between freedom of creativity and religious canon is considered, as well as the permissible measure of the author's presence in the text of a composition on such a significant religious subject. The system of musical expression developed by Tavener, rooted in the apostolic tradition, and the connection between iconography, true faith, and ascetic practice are analyzed. The conclusion attempts to substantiate the fundamental otherness of Tavener's sound icons in relation to the works of Russian and foreign composers contemporary to him, written on the theme of the Apocalypse and other biblical subjects. The intense religious search helps Tavener go beyond the limits of musical imagery and bring the listener to the space of divine communication. The composer succeeds in this largely due to his special treatment of musical time.

Keywords: John Tavener, "Apocalypse", Revelation of John the Theologian, sound icon, musical iconography, sacred music of the 20th century

For citation: Orobinskaya, Eleonora Yu. 2024. "Eternity in Time: John Tavener's 'Apocalypse' as an Attempt of Musical Iconography." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 1 (March): 46–61. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

ЗВУКОВАЯ ИКОНА: ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ

В наиболее ортодоксальный период своего творчества английский композитор Джон Тавенер (1944–2013) вводит понятие звуковой иконы. Ряд его сочинений или именуется непосредственно словом «икона», например, «Икона Рождества» (для хора a cappella, 1991), или носит название иконописного образа: «Покров Пресвятой Богородицы» (для виолончели и струнного оркестра, 1988). Однако и произведения без буквальной отсылки в заглавии — «Мы увидим Его, каков Он есть» (для сопрано, двух теноров, виолончели, хора и оркестра, 1990) — являются попыткой освоения нового рода искусства, музыкальной иконописи.

В «Апокалипсисе» (1993) концепт звуковой иконы представлен наиболее масштабно*. Фактически слушателю предлагается музыкальная иконография конца времен: серия звучащих на протяжении трех часов музыкальных полотен. Каждая из восьми частей, не считая пролога и эпилога, имеет подзаголовок «икона». В «Музыке тишины», творческом завещании композитора, можно проследить путь от первых пульсаций мысли до зрелых образцов ее воплощения: «В этот период я чувствовал, что нащупываю идею — идеал! — то самое, чем я хочу заниматься, писать иконы звуком. Конечно, я никогда не был уверен, возможно ли это вообще... В конце концов, икона — это священный предмет, то, что заставляет православного склонить голову, а затем поцеловать его в знак почитания» [18, 61].

Как Тавенер пришел к созданию звуковых икон и как себе их представлял? После присоединения в 1977 году к Православной церкви композитор с рвением новообращенного стремился впитать ее эстетику, выраженную

* В основе статьи лежит доклад, прочитанный на Всероссийской научной конференции «Образы будущего в истории музыки: от Страшного суда до "рая на земле"» в рамках XXXII Международных образовательных чтений «Православие и отечественная культура», 22–23 января 2024 года, Московская консерватория.

через изобразительное искусство, музыку, поэтические тексты, архитектуру, и, основываясь на этом, формировал свое художественное мировоззрение, направлял композиторский процесс. Подкрепленная личным опытом веры, новая парадигма искусства усвоилась им быстро и естественно. «В определенном смысле нужно быть кем-то вроде святого, чтобы писать иконы и песнопения», — отмечал он [11, 252]. Очевидно, Тавенер уловил и стремился реализовать в творчестве неразрывную связь между иконописью, подлинной верой и аскетической практикой¹.

ВОЗМОЖНО ЛИ ТОЖДЕСТВО?

Строго говоря, полное уподобление музыкального сочинения иконе невозможно по ряду причин. Икона — предметна, а музыка существует в форме звуковых волн. Филипп Грейбилл, специально исследовавший этот вопрос, настаивает, что отличие носителей имеет большое значение [10]. Икона играет особую роль в православной традиции, свидетельствуя о Воплощении. В Воплощении нематериальный Бог действительно обрел материальное тело: «И Слово стало плотью и обитало среди нас» (Ин 1:14). Бог стал видимым, осязаемым, а падшая человеческая природа, обреченная на смерть и ад, соединилась с Богом и была искуплена. Вслед за Иоанном Дамаскиным («Второе защитительное слово против порицающих святыне иконы») Г. В. Флоровский кратко излагает православное понимание связи между Воплощением, иконой и спасением: «“Не веществу поклоняюсь, но Творцу вещества, ставшему вещественным ради меня и благоволившему обитать в веществе и через вещество соделавшему мое спасение” <...> Это относится и к плоти Христа (“поклоняюсь багряннице тела”), и ко всему “остальному веществу, через которое совершилось мое спасение”, — ибо и оно полно Божественной силы и благодати. Крест, Гроб, Голгофа, книга Евангелий, которая ведь тоже есть некая икона, т. е. изображение или описание Воплощенного Слова [7, 252–253].

Хор — неперенный участник православного богослужения. Каноны, касающиеся церковного пения, например, 75-й канон Трулльского собора, появлялись постепенно. Но все же музыке никогда не уделялось столько внимания, сколько иконописи. И это ничуть не принижает ее место в христианской жизни, а лишь подчеркивает первичность догматического значения иконы.

¹ Проблема «звуковой иконы» в той или иной мере затрагивается во многих работах, посвященных творчеству Тавенера. Пройти мимо нее достаточно сложно. Среди специальных трудов выделим два, различных по своему подходу, хотя и не исключают друг друга. И. Миклашевска видит за понятием «звуковой иконы» сумму стиливых характеристик, с различной степенью яркости проявляющихся в разных произведениях композитора; объединяет их архаический характер [14]. Р. А. Насонов расставляет акценты иначе. Комментируя высказывания Тавенера, он отмечает стремление английского музыканта сочинять опусы особого рода. Благодаря возвращению к «архетипам» церковного канона, они должны стать таким же предметом преклонения верующих, как образа, расположенные в пространстве храма. Важнейшим среди этих архетипических элементов исследователь называет исон — педаль как знак присутствия в музыке Бога и даже, возможно, как Его запечатленный в звучании «лик» [2, 80].

Музыка может рассказывать о Воплощении и Искуплении, но может ли она сама по себе быть символом Воплощения? Тавенер не отвечает на этот вопрос прямо, но признает уникальность связи иконы с Воплощением. Он пишет: «Икона — это встреча сотворенного и несотворенного. Прежде всего, она является свидетелем Воплощения» [18, 114]. И усилие композитора направлено не на создание объекта для почитания, но на создание музыки, внушающей сердцу такой же трепет и раскаяние, какие внушает икона. Нельзя «пасть ниц перед музыкальным произведением», но оно может вдохновить на падение ниц перед Господом. В связи с этим Тавенер замечает: «...[Икона] рассекает нас, и я думаю, что истинно священная музыка должна делать то же самое» [ibid., 113].

В ПОИСКАХ КАНОНА

Композитор считал восточное богословие теологией сердца в большей мере, нежели западное, которое характеризовал как теологию разума. «Дни музыки сугубо интеллектуальной или произрастающей только лишь из человеческих эмоций сочтены — писал он. Мы уже ушли в абстракцию, ушли во многом в техницизм, отражающий, конечно, наукообразность века, в котором живем» [17, 22]. Единственно возможный путь по Тавенеру — возвращение к «умному сердцу», которое есть у каждого, если напомнить об этом живым к нему прикосновением. Не отрицание человеческого разума и чувств в пользу обезличенной духовности движет им, но обращение к самым потаенным глубинам человеческой души, к ее началу, где еще не так велик раскол между душой и духом, разумом и сердцем, сердцем и чувством. Идея возвращения созвучна мыслям Павла Флоренского о религиозном каноне: «Чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием. Да и в самом деле, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память о духовной родине» [6, 69–70].

Задолго до написания «Апокалипсиса» композитор начинает тяготеть к избавлению от лишнего, упрощению музыкальных средств, аутентичности. Но в силу сложности системы метафизических означающих и масштаба — сочинение при внешней аскетичности партитуры оказывается отнюдь не простым ни для исполнителей, ни для слушателей, впрочем, как и первоисточник, «Откровение Иоанна Богослова». Скрупулезный отбор текста из Священного Писания и разработка системы средств музыкальной выразительности, укорененной в апостольской традиции, позволяет композитору добиться удивительного взаимопроникновения свободы и канона. Личность автора, своеобразие его стиля отпечатываются посредством гармонизации, ритма, инструментовки и формообразования и не вступают в противоречие с христианской догматикой.

Важное для нас размышление о смысле канона встречается в статье Р. А. Федотовой: «Для богослова традиционность заключается в приобщении мастера к социуму единомышленников-верующих, а через это к богопознанию. В богословском понимании важен прежде всего “вероучительный смысл” канона <...>. ...Искусство, выражающее идею Церкви, должно быть консервативно

по своим формам, так как «бытие Церкви — сверхвременно»» [5, 176]². Конечной целью обретения канона становится не соблюдение свода правил, пусть и благочестия ради, но возможность богопознания, «защита одухотворенности религиозного сознания» [там же]. Еще более ценный поворот этой мысли мы находим у отца Павла Флоренского: «непонимание церковного консерватизма есть непонимание художественного творчества. ...Канон никогда не служил помехой <...>. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника <...>. ...Истинный художник хочет не **своего** во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной **истины вещей**, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине» [6, 62].

Благодаря переносу на процесс сочинения фундаментальных аспектов иконописания — хотя бы отчасти композитору удастся достичь «художественного воплощения истины». И несмотря на то, что продолжение поисков в последний период творчества приводит его на путь, несовместимый с учением Православной церкви, Тавенер до самой смерти продолжает считать себя православным христианином.

ОСОБЕННОСТИ ЛИБРЕТТО. СОТРУДНИЧЕСТВО С МАТЕРЬЮ ФЕКЛОЙ

Стремление Тавенера присвоить музыкальным средствам метафизические означающие реализовано в «Апокалипсисе» в гораздо большей степени, чем в предыдущих или последующих сочинениях. Текст, составленный матерью Феклой, его многолетней соратницей, другом и духовным наставником, стал для этого идеальной отправной точкой. Лаконичные формулировки позволили Тавенеру избежать ораториальной повествовательности и сконцентрировать усилия на выражении значимых для него смыслов.

К либретто матери Феклы, состоящему из семи частей, композитор добавил пролог и эпилог, исполняющиеся хором без сопровождения, едва слышно, «с самой высокой возможной точки галереи». Структурные параллели, функции пролога и эпилога довольно просты, а в музыкальном плане в обоих случаях полностью используется тема Небес. «Апокалипсис» заканчивается так же, как и начинается, — единственной нотой ре, что вновь подчеркивает симметричную концепцию произведения.

КАК УСТРОЕН «АПОКАЛИПСИС»

Трансцендентально-музыкальные взаимосвязи в сочинении естественным образом выходят за пределы библейского текста, отражая подразумеваемое, но незримо присутствующее в православном догматическом поле. В них состоит и следование канону, и такое наполнение сочинения, чтобы оно могло стать именно образом, иконой, за которой просвечивает

² В приведенной выдержке Р. А. Федотова цитирует труд Н. М. Тарабукина [4, 108].

Первообраз, а не одним из вариантов плоской по отношению к трансцендентному живописной интерпретации.

Так, например, парными в отношении музыкального материала являются образы жены, облеченной в солнце, и вавилонской блудницы. Поскольку с точки зрения православного христианства зло не имеет онтологического статуса, то есть природы и самостоятельного бытия, оно является отсутствием добра или его противоположностью. «Зло представляет собой противоположность добру, подобно тому, как справедливость противоположна несправедливости», — читаем мы у Климента Александрийского [1, I, 283]. Кроме того, важно понимать, что данная противоположность работает лишь «в одну сторону»: зло не может становиться источником добра. «Зло не может породить добро, как свет — тьму или холод — жар. Зло не может творить добро потому, что природа его в злодеянии и оно ослепляет, как тьма» [1, III, 86]. Комментируя мысль одного из основателей Александрийской богословской школы, П. Б. Михайлов отмечает, что «определение зла как отсутствия или лишения блага для Климента означает указание на отсутствие Бога или удаление от Бога, являющегося Высшим благом» [3, 212].

Эрик Хойман отмечает: «Тавенер был непоколебим в своей вере в то, что “только Господь способен творить”, поэтому ему пришлось изобретать метод, посредством которого он смог бы наделить силы зла мелодическим материалом» [12, 127]. В частности, Хойман приводит сопоставление фрагментов партий Жены, облеченной в солнце (Икона V) и Вавилонской блудницы (Икона VII). В иконе V, — пишет он, — солистка-сопрано, исполняющая партию Жены, поет довольно протяженную мелодию первого гласа. В партитуре она обозначена как «очень чистая, полная удивления». Эта же самая мелодия, звучащая на октаву ниже (тесситура меццо-сопрано или контральто) и превращенная в хроматическую версию 6 гласа, воплощает образ вавилонской блудницы.

1 Сопоставление фрагментов партий Жены, облечённой в солнце (Икона V) и Вавилонской блудницы (Икона VII)

Soprano



Contralto



Положив в основу сочинения византийские литургические распевы, Тавенер обеспечил единство музыкального материала, звучащего на фоне выдержанного на протяжении всего сочинения педального тона *re*.

Композитор не останавливается на одном только погружении в современную литургическую практику Православной церкви, но прослеживает ее генезис вплоть до песнопений иудаизма, звучавших во времена Христа. При этом византийская традиция, с детства привлекавшая Тавенера, остается в центре его внимания. В возрасте двенадцати лет Джона очаровал «Canticum Sacrum» И. Ф. Стравинского; позднее Тавенер писал: «...некоторые части “Canticum Sacrum” звучат по-византийски. Хотя это сочинение и возникло в окружении очень сложных музыкальных полотен, мне кажется, что в позднем творчестве Стравинского определенно есть что-то византийское, в конце концов он был православным человеком» [9, 31].

В дальнейшем Тавенер обращался к исследованиям, в частности, Эгона Веллеса, однако считал, что искусство византийского пения можно постичь лишь на практике, подчеркивая, что «вне контекста литургии и вне контекста значения Слова оно бессмысленно. А смысл и значимость актуализируются только тогда, когда мы видим, насколько византийское пение сохраняет верность Слову и как органично это благовестие» [18, 53].

Для семи церквей Тавенер использует семь византийских гласов, позволяя себе некоторые их корректировки для согласования с органным пунктом. Обычно в византийской практике изменениям подвергается звучащий тон, исон, но Тавенер оправданно отступает от традиции ради сохранения постоянного «присутствия» вечности. На протяжении сочинения каждый хор, олицетворяющий одну из Церквей, поет только в своем гласе за исключением *tutti*; всегда вступает одинаковой мелодической формулой и завершает эпизод одним и тем же кадансовым оборотом. Протяженность мелодической линии в партиях хора зависит от объема текста, который необходимо пропеть; тональности, заданные хорам в начале, сохраняются.

Хойман обозначает лейттемы-символы, присвоенные Тавенером каждому хору, — система лейттем помогает композитору распределить текст между действующими лицами [12, 123]. Хор I представляет Небеса; хор II — природные бедствия; хор III — человеческие бедствия; хор IV — природные и человеческие бедствия; хор V — Рим, Вавилон, императоров и царей; хор VI — сатану, суд и ад; хор VII — мучеников, святых и избранных. Кроме того, каждой из Церквей назначается соответствующий ей интервал: его образует звук колокола, извлекаемый всякий раз со вступлением хора. Для хоров I и VII колокол извлекает ноту *re*, так как Небеса и святые полностью соответствуют тону вечности, для остальных хоров — другие тоны, образующие различной степени диссонантные интервалы («вступающие в противоречие» с тоном вечности).

В числе связующих нитей, пронизывающих «Апокалипсис», важное место принадлежит числовой символике и выбору тональностей. Хойман приводит следующие значения. Единица символизирует Небеса, поскольку Небеса совершенны и вечны, и логично, что хор, представляющий вечность, сопряжен с нотой *d*, исоном. Хоры II–V выражают неполноту земного, поэтому их звучание образует с исоном разные градации диссонанса, вплоть до *си-диеза*, олицетворяющего падение земных империй. Шестерка обозначает сатану и нечистую силу: вступления хора VI обозначены колокольным *gis* — с барочных и даже гораздо более ранних времен тритон несет в себе демоническую символику [ibid., 123].

Окончание сочинения (зеркальное вступлению и сворачивающееся в ноту *re*) вполне соответствует композиторскому подходу Тавенера. Он комментирует: «Когда я говорю о концовке, я всегда имею в виду метафизический смысл “конца”. Это не конец музыкального текста — важно именно то, что я хочу передать метафизически» [ibid., 147]. Джереми Бегби пишет о финалах произведений Тавенера: «Часто музыка возникает из тишины и плавно возвращается в тишину, создавая впечатление, что вы находитесь в середине ранее (и впоследствии) неслышимой музыки. Это тоже явно связано с изображением вечности» [8, 139].

Премьера сочинения была назначена в 1994 году на Би-би-си, и Тавенер писал его именно с расчетом на исполнение в Альберт-холле. Пространственная организация «Апокалипсиса» хорошо описана Дж. Хейдоном: «Голос Бога и жены, облеченной в солнце, можно было услышать с верхней галереи. Семь труб, шесть тромбонов и тяжелая перкуссия находились там же, “обрушившая бедствия”. В середине Вселенной, то есть на хорах, расположенных по сторонам органа Альберт-холла, находились “посланники между небом и землей”: семьдесят высоких голосов, семь контртеноров. <...> На сцене находились “земные жители”: Святой Иоанн Богослов, Вавилонская блудница, саксофон, скрипки и контрабасы, ручные колокольчики и семь мужских хоров, каждый из которых состоял из семи певцов, символизирующих семь церквей. Прямо под куполом Альберт-холла (как бы перед Богом) помещался струнный квартет, на протяжении всего сочинения тянущий ноту *d*. По истечении двух с половиной часов Альберт-холл должен был превратиться в Новый Иерусалим, где каждый певец и исполнитель возьмут одну и ту же ноту» [11, 253].

Столь тщательно продуманная расстановка исполнителей в пространстве, многочисленные ремарки отчасти приближают «Апокалипсис» к оперному жанру, отчасти отсылают к традициям распределения исполнительских «сил» в храмовом пространстве во время литургии. Тавенер уделяет «режиссерскому» аспекту столь пристальное внимание не ради зрелищности, но в первую очередь потому, что «пространственное расположение музыкальных сил символически представляет их духовное значение» [18, 175].

ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Византийские гласы Тавенер использует и в партиях солистов. Одна из первых фраз, символизирующих семь золотых светильников, длится около пяти минут и последовательно распевается на семь гласов. Это происходит на фоне исона и звона ручного колокольчика, извлекающего еще одну ноту *re* при каждой смене гласа, кроме перехода от четвертого к пятому.

Все дальнейшие появления нового мелодического материала обоснованы, прежде всего, содержательно. Эрик Хойман приводит пример введения новой мелодии, накладываемой на текст «Вавилон пал» в Иконе V (см. пример 2) [12, 124–125]. Она построена на основе первого гласа и многократно используется на протяжении V, VI, VII и VIII частей для иллюстрации разрушения Земли и падения Вавилона. Хойман обозначает ее как лейтмотив падения,

Like pealing bells

C. T. 1
Ho-ly, Ho-ly, Ho - -

C. T. 2
Ho-ly, Ho-ly, Ho - -

C. T. 3
Ho-ly, Ho-ly, Ho - -

C. T. 4
Ho-ly, Ho-ly,

Кластеры и полифонические приемы могут использоваться в сочетании. Так, в пятой части Тавенер накладывает поверх основной мелодической линии хора VII мажорные и минорные диатонические трезвучия, а затем проводит канонически с шагом вступления в целую ноту, создавая политональные грозди мажорных и минорных трезвучий, гармонизирующих византийский тон. В рецензии на премьеру «Апокалипсиса» Малькольм Миллер отмечает, что автор часто использует минорную модальность с мажорной гармонией, и это яркий тому пример [15, 32]. Символично, что композитор применяет такой авангардный прием в Иконе V, «Мессия». Тем самым подчеркивается принципиальная новизна отношений с Господом, возведенных Христом в Новом Завете. Этот же прием он использует для воспевания хвалы и ликования о Господе (см. пример 5).

Shining with light and majesty

Trebs.
The king - - doms of the - world are the

Trebs.
Oh.

CTen.
1-4
The king - - doms of the - world are the

CTen.
5-7
Oh.

Самым простым и эффективным средством из числа упомянутых Хойманом является включение ре-мажорного трезвучия [12, 131–132]. Несмотря на постоянное присутствие педального тона *re* и различные способы образования гармонии, чистый ре мажор, как ни странно, звучит только в шестой части. Хоровой ансамбль трижды распевает на нем «Аллилуйя», крещендируя на протяжении трех долгих тактов. С этого момента ре-мажорное трезвучие становится знаком начала, конца и переходов между разделами в оставшихся частях.

Большая часть музыки Тавенера написана в чрезвычайно медленных темпах. Любопытно, что сам автор усматривал в этом отражение особенностей своей телесной природы: «Сердце во мне бьется, как у атлета, — где-то между 40 и 50 ударами в минуту» [18, 148]. В художественном же отношении важной задачей становится погружение во вневременное состояние: тому способствуют однородная фактура, полное или почти полное стирание пульса и акцентов. Композитор настаивает на ответственном использовании метроритма и пишет, что оно должно быть обосновано метафизически; исключением являются короткие, продолжительностью до десяти минут, пьесы [ibid., 151]. На протяжении всего творческого пути Тавенер использует ритм «как часть символического языка» [ibid., 152].

Хойман отмечает, что в «Апокалипсисе» есть два основных ритмических мотива, и оба, разумеется, наделены метафизическим смыслом [12, 135]. Появляясь в самом начале вокальной партитуры, первый представляет собой 25-нотную палиндромную фигуру, обозначающую Небеса. Обращение к симметричным структурам и палиндромам типично для Тавенера, ранее они использовались в «Иконе света» и в опере «Тереза». Иллюстрируя представления о небесах палиндромической фигурой, композитор подчеркивает их бесконечность и совершенство. Данный ритмический лейтмотив всегда звучит с самой высокой точки галереи концертного зала, пространственно иллюстрируя ни на что не похожую божественную красоту, открывающуюся в вышине, и исполняется трубами и флейтами пикколо. Тембр труб, звучащих далеко и высоко, возник в сознании автора задолго до сочинения «Апокалипсиса», и отчасти вдохновил на его создание: «Теперь Джон услышал слабый звук труб, “далекий и очень высокий”. Одни трубы трепетали в районе верхнего *es*, другие — внизу, на *d*» [11, 235] (см. пример 6).

Второй ритмический лейтмотив отчетливее всего воспринимается слушателем в момент, когда Мессия поет «Я — Альфа и Омега» (см. пример 7), но впервые звучит до этого, в момент четырех ударов гонга (в конце первой страницы партитуры). Ритм восьмисложной фразы состоит из двух одинаковых частей: половинная нота, целая нота, целая нота с точкой и двойная целая нота (см. пример 8). Данная ритмическая фигура используется многократно и последовательно на протяжении всего произведения. Сложно сказать, почему Тавенер останавливается на рисунке, в котором каждая нота на такт длиннее предыдущей, но, как отмечает Нотек, возможно, причина кроется в сумме длительностей, равной 10 — числу, символизирующему земное совершенство [13, 19].

6

Тема Небес

57

picc. tpts.

picc. tpts.

picc. tpts.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

7

Второй ритмический лейтмотив во вступлении

Timp.

Gong

Gong

Tam-tam

8

Рисунок второго ритмического лейтмотива

Интересная деталь инструментовки — использование саксофона в Иконе VII. Тавенер вводит в состав оркестра инструмент, прочно ассоциирующийся со «сниженной» эстрадно-джазовой сферой, чтобы сделать образ вавилонской блудницы еще более вызывающим. Хотя соответствующий фрагмент и не столь велик, подобное его выделение на фоне предыдущего и последующего музыкального материала моментально приковывает внимание слушателя³.

³ Во второй половине XX века, отчасти под влиянием кинематографа, образы популярной и джазовой музыки нередко использовались как характеристики зла. Как известно, эта тенденция затронула и творчество советских композиторов.

К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

На протяжении жизни композитор неоднократно подчеркивал, что источник сочиненной музыки находится за пределами его личности. Уже в «Интроите на 27 марта, День памяти святого Иоанна Дамаскина» (1968) «в зародыше присутствует идея поглощенности» его музыки чем-то другим, «а в данном случае кем-то другим, и гораздо более великим композитором» [18, 22]. Развивая эту мысль в фильме «Звучащие иконы» («Sounding Icons», 1989), Тавенер утверждал: «Мне не обязательно быть окруженным красотой, чтобы писать музыку, ведь то, что мною движет, лежит за пределами земной красоты» (цит. по: [12, 152–153]). Эта эстетическая установка проявилась уже в начале 1960-х годов, в первом же значительном опусе композитора — «Сотворение мира» («Genesis», 1962), после премьеры которого Роджер Тавенер оставляет на подушке брата записку: «Возможно, твоим последним великим произведением будет “Откровение”» [ibid., 153]. Конечно, «Апокалипсис» не стал финальной точкой в творчестве своего автора, но «пророчество» можно считать отчасти исполнившимся.

В комментарии к сочинению Тавенер пишет: «“Апокалипсис” является настолько грандиозной тайной, что не хочу добавлять к нему словесные длинноты; я чувствую, что его восприятие будет очень индивидуальным, зависящим от духовной чуткости каждого слушателя в отдельности» [18, 175]. И действительно, впечатления посетителей премьеры в Альберт-холле существенно различались между собой. Пресса же отнеслась к прозвучавшему произведению скорее отрицательно и отозвалась на него скупо. Доступные в цифровом виде рецензии немногочисленны и зачастую необоснованно категоричны: не обладая достаточной степенью чуткости, на которую возлагал надежды композитор, едва ли возможно проникнуться пониманием «грандиозной тайны “Апокалипсиса”». Так, благожелательный в целом Малкольм Миллер замечает: «И все же, хотя это величественное произведение убедительно и соразмерно теме, избыточное использование репетитивных приемов портит его» [15, 32].

ВЫВОДЫ

Произведения, обращенные к образам Откровения, — не редкость для XX века. Многие из них предлагают публике глубокое прочтение библейского источника. И тем не менее «Апокалипсис» Тавенера резко выделяется на общем фоне стремлением автора избежать какой бы то ни было иллюстративности. Посредством экспериментов со временем, размывания метроритма, сочетания предельного аскетизма — с одной стороны, и выразительных, строго подчиненных метафизическому плану деталей — с другой, композитор пытается достичь в принципе невозможного — погрузить слушателя в непосредственное переживание происходящего, вывести его за пределы времени. Само подобное намерение, пусть и заведомо неосуществимое, но заостренное, насколько это позволяет музыкальное искусство, отводит сочинению Тавенера особое место среди сочинений на духовные темы.

Размыканию временных рамок также способствует хронометраж «Апокалипсиса». Композитор с точностью до долей секунд распределяет продолжительность материала внутри масштабного трехчасового полотна, апеллируя как бы к двум режимам слушательского восприятия. Сюжетную траекторию «Откровения» он фиксирует в «обычном» режиме (который соответствует вышеупомянутому

эффекту иллюстративности), а присутствие действующих лиц, некоторых символических означающих, протяженность сцен длит ровно столько, чтобы слушатель потерял счет времени и оказался в новом для себя пространстве, все еще оставаясь в стенах концертного зала. Чередование и наложение двух этих режимов было замечено и критиками. После второго и, к сожалению, последнего известного на данный момент исполнения Марк Паппенхайм отметил: «[Музыка Тавенера] — это событие; у нее есть свой собственный порядок времени» [16].

Сочинения Тавенера рассматриваемого нами периода — на редкость удачный пример изложения христианской догматики языком музыки. С одной стороны, творчество композитора подкреплено его личным религиозным поиском и опытом, размышлениями над проблемой авторства сквозь призму православного мировоззрения. С другой, оно позволяет исследовать ряд ключевых для богословия музыки вопросов: о соотношении (С)лова и звука, о возможности создания звукового эквивалента иконе, о сохранении чистоты и ясности догматических оснований искусства. В свою очередь, это ставит автора перед проблемой определения границ творческой свободы в отношении канона, а, может быть, и приводит к формированию нового, иного канона; так или иначе, речь идет о теологически ответственной музыке, предназначенной не для богослужения, или, если обращаться к другим сочинениям композитора, — не только для богослужения.

Когда мы пытаемся определить место опусов Тавенера среди духовных сочинений других авторов, следует в первую очередь обращаться к его же собственным словам. При всем глубоком интересе к литургической музыке Тавенер никогда не чувствовал в себе склонность стать церковным композитором и сочинять, сообразуясь с принятым канонам. В своей автобиографии он утверждал: «Я не хочу сочинять литургическую музыку. Скорее, я хочу показать, чему я научился в ней; чтобы вещи настоящие и вещи грядущие были понятны, будучи выражены музыкальными средствами» [18, 137].

Единственной целью сакральной музыки Тавенер полагал подвести человека к порогу молитвы, то есть к Богу. В одном из своих последних интервью, данном изданию «Choral Journal», он высказался о труде сочинителя так: «Я бы сказал, работать — и означает молиться» [17, 21]. Композитор рассматривал создание музыки как духовное упражнение, заключающееся в «умалении» музыкальных и текстовых идей, сведении их богатства к их сущности. Чтобы достичь трансцендентного, Тавенер считал необходимым возвращение к первозданным ценностям, глубочайшим корням человечества, традиции творчества ради прославления Господа — в эпоху, композитору совершенно чуждую.

Использованная литература

1. *Климент Александрийский*. Строматы. Т. I–III / Подготовка текста к изданию, перевод с древнегреческого, предисловие и комментарии Е. В. Афонасина. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2003. 544, 336, 368 с. (Серия «Библиотека христианской мысли». Источники).
2. *Насонов Р. А.* Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3. С. 72–85. <https://elibrary.ru/item.asp?id=25924863>.
3. *Михайлов П. Б.* Учение о зле в греческой патристике / Зло // Православная энциклопедия. Т. XX: Зверин в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский

- монастырь — Иверия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. С. 211–214.
4. *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М.: Изд-во православного братства Святителя Филарета Митрополита Московского, 1999. 224 с.
 5. *Федотова Р. А.* К вопросу о понятии канона в искусствоведческих и богословских исследованиях // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 108 (2009). С. 175–180.
 6. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ; Русская книга, 1993. X, 365 с. (Классика искусствоведения).
 7. *Флоровский Г. В.* Византийские отцы V–VIII [вв.]: из чтений в Православном богословском институте в Париже. 2nd ed. YMCA-Press, 1990. 260 с.
 8. *Begbie J. S.* *Theology, Music and Time.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000. XIV, 317 p. (Cambridge Studies in Christian Doctrine).
 9. *Dudgeon P.* *Lifting the Veil: The Biography of John Tavener.* North Yorkshire: Pilot Productions, 2013. XVII, 270 p.
 10. *Graybill Ph. P.* *Icons in Sound: A Comparison of the Music of Sir John Tavener and the Iconography of the Eastern Orthodox Church.* Mechanicsburg, Penn.: Messiah University, 2009.
 11. *Haydon G.* *John Tavener: Glimpses of Paradise.* London: Victor Gollancz, 1995. 306 p.
 12. *Heumann E.* *An analysis of contrasting programmatic techniques in Éclairs sur l’Au-Delà by Olivier Messiaen and the Apocalypse by John Tavener.* Ph.D. Gainesville: University of Florida, 2022. 191 p.
 13. *Knotek J.* *The Key to Understanding Revelation.* Canton, MI: Zoe Life, 2014.
 14. *Miklaszewska J.* *The Idea of an ‘Icon in Sound’ in the Works of John Tavener* // *Liturgia Sacra.* Vol. 57 (2021). No. 1. P. 217–231. <https://doi.org/10.25167/lis.3934>.
 15. *Miller M.* *Tavener’s ‘Apocalypse’* // *Tempo.* New Series. No. 191 (December 1994). P. 32–33. <https://www.jstor.org/stable/945597>.
 16. *Pappenheim M.* *Revelations on a D String.* Mark Pappenheim on the Greek performance of John Tavener’s obsessive, surreal and shimmering *Apocalypse* // *The Independent.* November 10, 1995. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/revelations-on-a-d-string-1581233.html> (дата обращения: 21.03.2024).
 17. *Pysh G. M., Tavener J.* *Icon in Sound: An Interview with Sir John Tavener* // *The Choral Journal.* Vol. 54. No. 10 (May 2014). P. 18–23. <https://www.jstor.org/stable/43051951>.
 18. *Tavener J.* *The Music of Silence: A Composer’s Testament* / ed. by B. Keeble. London: Faber & Faber, 1999. XIV, 210 p.

Получено: 25 января 2024 года

Принято к публикации: 11 марта 2024 года

Об авторе:

Элеонора Юрьевна Оробинская — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, редактор «Журнала Общества теории музыки»

References

1. Afonasin, Evgeniy V., trans. and ed. 2003. *Kliment Aleksandriyskiy. Stromaty* [Clement of Alexandria. The Stromata], in 3 vols. St. Petersburg: Oleg Abyshko. (In Russian).
2. Nasonov, Roman A. 2015. “Music as the Theosis (John Tavener’s Ideas of Sacred Art).” *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of

- Russian Gnesins Academy of Music], no. 3, 72–85. (In Russian). <https://elibrary.ru/item.asp?id=25924863>.
3. Mikhailov, Petr B. 2009. "Uchenie o zle v grecheskoy patristike [The Doctrine of Evil in Greek Patristics], as a part of the article 'Evil'." In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 20, 211–14. Moscow: Church Research Center "Orthodox Encyclopedia". (In Russian).
 4. Tarabukin, Nikolay M. 1999. *Smysl ikony* [The Meaning of an Icon]. Moscow: Izd-vo pravoslavnogo bratstva Svyatitelya Filareta Mitropolita Moskovskogo. (In Russian).
 5. Fedotova, Rimma A. 2009. "K voprosu o ponyatii kanona v iskusstvovedcheskikh i bogoslovskikh issledovaniyakh [Toward the Concept of Canon in Art History and Theological Studies]." *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], no 108, 175–80. (In Russian).
 6. Florensky, Pavel A. 1993. *Ikostas: Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art]. Classics of Art History. St. Petersburg: MIFRIL; Russkaya kniga. (In Russian).
 7. Florovsky, Georges V. 1990. *Vizantiyskie ottsy V–VIII v.v.: iz chteniy v Pravoslavnom bogoslovskom institute v Parizhe* [Byzantine Fathers from 5th to 8th [Centuries]: From Readings at the Orthodox Theological Institute in Paris]. 2nd edition. n.p.: YMCA-Press. (In Russian).
 8. Begbie, Jeremy S. 2000. *Theology, Music and Time*. Cambridge Studies in Christian Doctrine. Cambridge: Cambridge University Press.
 9. Dudgeon, Piers. 2013. *Lifting the Veil: The Biography of John Tavener*. North Yorkshire: Pilot Productions.
 10. Graybill, Philip P. 2009. "Icons in Sound: A Comparison of the Music of Sir John Tavener and the Iconography of the Eastern Orthodox Church." Messiah University, Honors Projects and Presentations: Undergraduate 7.
 11. Haydon, Geoffrey. 1995. *John Tavener: Glimpses of Paradise*. London: Victor Gollancz.
 12. Heumann, Eric. 2022. "An Analysis of Contrasting Programmatic Techniques in *Éclairs sur l'Au-Delà* by Olivier Messiaen and the *Apocalypse* by John Tavener." Ph.D. diss., University of Florida.
 13. Knotek, Jim. 2014. *The Key to Understanding Revelation*. Canton, MI: Zoe Life.
 14. Miklaszewska, Joanna. 2021. "The Idea of an 'Icon in Sound' in the Works of John Tavener." *Liturgia Sacra*, vol. 57, no. 1, 217–31. <https://doi.org/10.25167/ls.3934>.
 15. Miller, Malcolm. 1994. "Tavener's 'Apocalypse'." *Tempo*, new series, no. 191 (December), 32–33. <https://www.jstor.org/stable/945597>.
 16. Pappenheim, Mark. 1995. "Revelations on a D String. Mark Pappenheim on the Greek performance of John Tavener's obsessive, surreal and shimmering *Apocalypse*." *The Independent*. November 10, 1995. Accessed March 21, 2024. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/revelations-on-a-d-string-1581233.html>.
 17. Pysh, Gregory M., and John Tavener. 2014. "Icon in Sound: An Interview with Sir John Tavener." *The Choral Journal* 54, no. 10 (May), 18–23. <https://www.jstor.org/stable/43051951>.
 18. Tavener, John. 1999. *The Music of Silence: A Composer's Testament*. Edited by Brian Keeble. London: Faber & Faber.

Received: January 25, 2024

Accepted: March 11, 2024

Author's information:

Eleonora Yu. Orobinskaya — Postgraduate student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, editor of the "Music Theory Society's Journal"