

Дарья Андреевна Ерёмкина — музыковед,
аспирантка кафедры истории музыки
Нижегородская государственная консерватории имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия)
daria_eremina1@mail.ru

Daria A. Eremina — musicologist,
Postgraduate Student at the Department of Music History
Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
(Nizhny Novgorod, Russia)
daria_eremina1@mail.ru
ORCID 0009-0007-8452-7692

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2026.46.2.153-170

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В «ИКОНЕ ЭРОСА» ДЖОНА ТАВЕНЕРА

Аннотация

Статья посвящена проблеме преломления восточных традиций в последней «звуковой иконе» “*Ikon of Eros*” («Икона Эроса», 2000) Джона Тавенера. Оригинальный тип композиции, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным типом содержания, стал результатом духовных поисков музыканта. Идея написания «Иконы Эроса» пришла к Тавенеру в процессе размышлений над изречениями Святых Отцов и индуистских писаний. Обращение к древнему Востоку проявляет себя в сочинении на разных уровнях. В опоре на слово и оригинальных авторских комментариях, во внимании к профессиональной подготовке, духовному настрою исполнителей, в музыкальном воплощении слова.

В отечественном музыкознании «Икона Эроса» Джона Тавенера ранее не была исследована, что предопределяет актуальность представленной темы.

Ключевые слова: Джон Тавенер, икона в звуках, “*Ikon of Eros*”, современная английская академическая музыка, репетитивность, паттерн, ритуальность, византийская гимнография, исихазм, традиционная индийская музыка

THE REFRACTION OF ORIENTAL TRADITIONS
IN THE IKON OF EROS BY JOHN TAVENER

Abstract

The article examines the treatment of Oriental traditions in John Tavener's "sound icon" *Ikon of Eros* (2000). The original type of composition, directly correlated with the concept of an icon and characterized by a religious type of content, was the result of the musician's spiritual search. The idea of writing *Ikon of Eros* came to Tavener in the process of reflecting on the sayings of the Holy Fathers and Hindu scriptures. The appeal to the ancient East manifests itself in the composition on different levels: in the use of the sacred text and the composer's original commentary, in the attention to the performers' professional training and spiritual disposition, and in the musical embodiment of the text. In Russian musicology, the *Ikon of Eros* by John Tavener has not been studied before, which determines the relevance of the presented topic.

Keywords: John Tavener, icon in sounds, *Ikon of Eros*, modern English academic music, rehearsality, pattern, ritualism, Byzantine hymnography, hesychasm, traditional Indian music

Фигура композитора Джона Тавенера (1944–2013) занимает важное место не только в английской национальной традиции, но и в контексте современной европейской музыкальной культуры в целом. Подобно многим своим современникам, начинавшим творческий путь с авангардных экспериментов, в 1970-е годы он обратился к религиозному модусу содержания, изменившему его музыкальный язык¹. После многолетних духовных поисков в 1983 году Тавенер приходит к созданию оригинального типа композиции, который получил авторское название “*Ikon in sound*” («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона») и стал знаком зрелого стиля композитора. Музыкант регулярно к нему обращался, однако не ставил своей целью научную рефлексия.

¹ Ряд исследователей связывают этот процесс с тенденциями эпохи. См. об этом [5, с. 164].

Зарубежные исследователи, анализирующие «музыкальные иконы» Тавенера, не пытаются дать точную дефиницию этого явления. И. Миклашевская пишет, что «иконы» — это стратегия. В сочинениях такого рода композитор опирается как на визуальные характеристики произведений искусства, называемых иконами, так и на связанные с ними черты — символизм и духовность [8, с. 219].

В отечественном музыковедении Э. Оробинская в статье, посвящённой «Апокалипсису» Тавенера, также затрагивает проблему «звуковой иконы», характеризуя её как «новый род искусства, музыкальную иконопись» [4, с. 47].

Нам представляется, что музыкальная икона — это тип композиции, соотносимый автором с традиционным понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в названии или тексте, но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужбной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика).

“Icon of Eros” («Икона Эроса», 2000) — последний образец «музыкальной иконы» Тавенера. Название очевидно выходит за рамки православного и шире – христианского канона. В интервью “The New York Times” композитор говорил: «Я достиг точки, когда всё написанное ранее показалось мне ужасно строгим и скованным ладовой системой Православной Церкви, я почувствовал необходимость сделать мою музыку более универсальной: через восприятие других цветов и других языков» [10]. Тогда же Тавенер отмечал, что ни в коей мере «не отказывается от православия» и остаётся преданным христианином. Однако это не помешало ему исследовать музыкальные традиции других религий.

Как признаётся композитор, идея написать «Икону Эроса» пришла к нему в процессе размышлений над изречениями Святых Отцов и индуистских писаний. В предисловии к партитуре он приводит несколько

цитат Святых-исихастов, комментирующих понятие «Эрос» (см. Приложение. Таблица № 1).

Эти фрагменты привлекают метафоричностью языка, в них подчёркивается выход за пределы индивидуальности, желание ощутить слияние с Богом. Главным становится мотив опьянения, который можно трактовать по-разному. Во-первых, упоминание вина в рамках православной традиции напрямую связано с таинством Евхаристии. Во-вторых, мотив вина вызывает аллюзии на древние мистерии, в процессе которых участники достигали особого экстатического состояния, в том числе благодаря этому напитку. Стремление к освобождению от «оков» всего приземлённого связывает древние языческие ритуалы с отобранными Тавенером текстами Святых Отцов раннего христианства.

Таким образом, все фрагменты можно интерпретировать как метафоричное изложение мысли об устремлении души под божественное покровительство, нежелание удовлетвориться земными источниками мудрости, потребность выйти за пределы личности, чтобы слиться с «Иным».

Приведя цитаты из разных раннехристианских источников, Тавенер подытоживает предисловие к «Иконе Эроса» фразой: «В отличие от западной академической музыки, “Ikon of Eros” преуспевает или терпит неудачу (*в своем воздействии на слушателя*), как и всё традиционное и сакральное искусство, а также вся религиозная музыка Востока, благодаря своей способности создавать особое внутреннее духовное состояние» [9, с. 3].

Знакомство публики с цитатами Святых Отцов не предполагалось. Развернутая авторская программа была направлена, прежде всего, на исполнителей, композитору важно было настроить музыкантов на определённый лад.

Как и в других «музыкальных иконах», в «Иконе Эроса» присутствуют ключевые слова-символы на греческом языке, озвучиваемые хором:

Metemorphóthes (Преображённый), Eros (Божественная любовь), Ecstasy (Экстаз), Alleluia (Бесконечная песнь ангелов²).

Кроме того, третья часть (“ΕΚΣΤΑΣΙΣ”) — единственная, имеющая название, — содержит развёрнутый призыв на санскрите в исполнении солирующего баритона: «Очищенный, о Сома³, по каплям, ты сокрыт в водах; богатый сокровищами, ты пребываешь в лоне жертвоприношения, в золотом божественном источнике»⁴. Текст становится важным фонетическим элементом. Издревле санскрит используется индийскими брахманами для чтения мантр. Правильное интонирование — ключевой аспект, помогающий войти в состояние транса. У Тавенера также на первый план выходит звучание слова⁵. В предисловии к партитуре композитор указал, что для аутентичного исполнения третьей части сопрано и баритон должны быть «обучены индийским мастером» [9, с. 2]. Таким образом, детальная работа над текстом призвана наполнить декламацию энергетическими потоками, в которых звук и артикуляция важнее смысла слов.

Драматургия цикла основана на контрастном сопоставлении образов, воплощающих идею стремления к Божественному. В крайних частях композитор опирается на византийские богослужебные традиции⁶, тогда как в средних заметно влияние культуры Индии.

² Перевод-комментарий принадлежит самому композитору.

³ Сома в древнеиндийской мифологии — божественный напиток и божество этого напитка (позже и луны) — Сома Павамана («очищающийся»). Питье сомы вызывало экстагическое состояние.

⁴ Текст взят Тавенером из книги «Самаведа» (Sloka : 511; 1 6 1 0301). Она состоит из гимнов и священных текстов, которые нужно петь, а не просто читать.

⁵ Подобный принцип мы можем встретить в опере «Царь Эдип» (1927) и “Canticum Sacrum” (1956) И. Стравинского (тексты на латыни), в кантате «Кармина Бурана» (1937) К. Орфа (текст на латыни, старофранцузском и старонемецком), в опере «Сатьяграха» (1980) Ф. Гласса (текст на санскрите).

⁶ О византийском влиянии на музыку Тавенера пишет Ральф Лоренц [6]. В числе наиболее ярких приёмов он называет использование исонов и мелодических «узоров» наряду с включением в некоторые произведения византийских духовных текстов.

Первая часть «Иконы Эроса» полностью выдержана в духе православного греческого пения⁷ и не содержит аллюзий на традиции других религий. В ней можно выделить пять крупных блоков, вбирающих в себя вокальные (А, С) и инструментальные (В) паттерны (таблица № 2). Тавенер опирается на принципы репетитивной техники, свойственные европейскому минимализму — оstinatность, — но не кратких простейших паттернов (что характерно для американского минимализма), а развернутых масштабных паттернов-строф, включающих в себя несколько строк-разделов⁸.

Таблица 2

Дж. Тавенер. “Ikón of Eros”. Схема I части

Строки	Строфа 1						Строфа 2						Строфа 3						Строфа 4						Строфа 5					
	A		B		C		A ₁		B ₁		C		A ₂		B ₂		C		A ₃		B ₃		C		A ₄		B ₄		C	
Фразы	a	b	c	d	e	f	a ₁	b ₁	c ₁	D	e	f	a ₂	b ₂	c ₂	d	e	f	a ₃	b ₃	c ₃	d	e	f	a ₄	b ₄	c ₄	d	e	f
Кол-во тактов.	6	4	4	9	6	4	11	7	8	9	6	4	19	11	12	9	6	4	25	15	15	9	6	4	30	19	19	9	6	5
Кол-во повторов ключевого слова	1			6	3	4	2			6	3	4	3			6	3	4	4			6	3	4	5			6	3	4

Строку А исполняют тенора (или солирующий тенор/баритон), в партии которых аккумулируется ключевое для всего произведения слово “Metemorphóthes” («Преображенный»).

Пример № 1

Дж. Тавенер “Ikón of Eros”. I часть. Строка А, т. 1–7

Large Tibetan Temple Bowl
Large Tamtam

Tenors (or Solo Tenor/Baritone)

Basses

Oh.

⁷ Cheryl Metzger-Reiskee подчеркивает: «Грецию и всё, что с ней связано, Тавенер превозносил. Он любил этот народ, эту землю, глубокую историю, особенно связь с религиозными корнями музыки ...» [7, с. 21].

⁸ Использование развёрнутых паттернов весьма характерно для европейских минималистов. Так, подобный пример можно найти в сочинениях В. Мартынова “Come in”, «Апокалипсис».

(*f* ионийский). Инициальные мотивы (три первых слога) силлабичны и устремлены вверх, за ними следует срединный распев слога «фо», финальные попевки содержат общий нисходящий тип движения и утверждают основной тон *f*. Можно обратить внимание на частые смены метра, нерегулярно-безакцентную ритмику, которые диктуются словом. Ярко проявляет себя линейное мышление автора. В каждом из пяти проведений строки солирующий голос неизменно сопровождает исон, характерный для византийской богослужебной традиции. Здесь он озвучен басами, большой тибетской храмовой чашей и большим там-тамом.

Если первая часть целиком выдержана в духе православной греческой практики, то *вторая часть* (таблица № 3) содержит аллюзии на индийские традиции. Здесь нет плавных переходов: композитор намеренно противопоставляет «индийский» раздел А (пример № 3) «византийскому» разделу В (пример № 4).

Таблица № 3

Дж. Тавенер “Ikona of Eros”. Схема II части

Раздел	А	В	А ₁	В ₁	А ₂	В ₂	А ₃	В ₃	А ₄	Послесловие
Кол-во тактов	6	5	6	5	6	5	6	5	6	2

Различия между разделами прослеживаются на нескольких уровнях:

1. Жанровый. Природа музыкального языка раздела А танцевальная, раздела В — вокальная.

2. Тембровый. За каждым разделом закреплён свой инструментарий. Раздел А неизменно озвучивают флейты, гобои, солирующая скрипка, струнные смычковые инструменты и три дхолака⁹.

⁹ Дхолак — деревянный барабан бочкообразной формы с двумя мембранами разного диаметра. Играют на инструменте руками или специальной палочкой. В предисловии к партитуре композитор называет дхолак «фольклорной разновидностью таблы» — небольшого парного барабана. В Индии дхолак регулярно используется в ритуальной музыке.

Пример № 4

Дж. Тавенер «Icon of Eros». II часть. Раздел В, м. 7–11

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, it specifies the tempo: "With unbearable longing, very distant". The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in a four-part setting, with lyrics "E - - - - - QOAS" under the notes. The instrumental parts include a Solo Violin with a "so tender" marking, Violins I and II, Viola, Violoncello (marked "arco"), and Double Bass. Dynamics are indicated by *pp* and *f*. The score is in 4/4 time and has a key signature of three flats.

Особого внимания заслуживает финальное проведение раздела А (А₄). Тавенер указывает, что шеститакт нужно повторить четырежды, и каждый раз он должен звучать все более экстаично и «дико». «Индийский» колорит подчёркивается и авторской ремаркой над партией солирующей скрипки: “like the Indian stringed instrument” («как индийский струнный инструмент») (т. 45). Здесь возможны аллюзии на индийскую скрипку саранги, хотя манера звукоизвлечения на инструменте у Тавенера связана с европейской традицией музицирования. Заканчивается вторая часть «Иконы Эроса» резким, громким вскриком “HAN”, не имеющим определённой высоты звучания.

Среди всех частей «Иконы Эроса» третья — “ΕΚΣΤΑΣΙΣ” («Экстаз») — представляется наиболее свободной, подверженной влиянию индийской культуры (таблица № 4).

Таблица № 4

Дж. Тавенер “Ikon of Eros”. Схема III части (“ΕΚΣΤΑΣΙΣ”)

Раздел	Вступление	A	Связка	B	C	C ₁	Связка	B ₁	Связка	A ₁	Связка	E	Послесловие
Кол-во тактов.	2	24	2	8	57	18	2	7	2	3	2	6	2

Тему А (пример № 5) проводят сопрано и скрипка на фоне глубокого исона большой и средней тибетских чаш, там-тамов и контрабасов. Композитор «сплетает» тембры солирующих инструментов воедино, заставляя их двигаться параллельно то в унисон, то в секунду. Совместное озвучивание мелодии голосом и инструментом в индийской традиции достаточно распространено. Подражание восточным интонациям достигается за счет обильного использования микрохроматики. Тавенер оставляет ремарку: «Свободно украшайте микротоновыми интонациями». Не только мелодика создает ориентальный колорит, но и ритмика, выделяющаяся своей прихотливостью. Тема А напоминает индийскую рагу благодаря ярко выраженному импровизационному началу, а также унисону солирующих инструментов на фоне педали и ритмических паттернов ударных¹⁰.

Пример № 5

Дж. Тавенер “Ikon of Eros”. III часть. “ΕΚΣΤΑΣΙΣ”. Фрагмент темы А, т. 3–7

Full of Eros, primordial

S.T. Bowl
Ttam.
mp

With the violin - decorate freely with microtonal inflections
"Tenor voice"

Solo S.
f
Εκ - - - (k) εκ - - - (k) εκ - στα - σις.

With the voice - decorate freely with microtonal inflections

Solo Vln.
f

M.T. Bowl
Ttam.
mp

D.B.
mp molto sonore

¹⁰ Повышенный интерес к индийской традиционной музыке характеризовал многих классиков американского минимализма — Л. М. Янга, Т. Райли, Ф. Гласса.

Тема В — призыв на санскрите в исполнении солирующего баритона, повторяющийся трижды: “Punānaḥ soma dhārayāro vasāno arṣasi. Aratnadhā yonimṛtasya sīdasyutso devo hiraṇyayaḥa” («Очищенный, о Соме, по каплям, ты сокрыт в водах; богатый сокровищами, ты пребываешь в лоне жертвоприношения, в золотом божественном источнике»). Слова буквально скандируются в диапазоне кварты на фоне исона у средней тибетской чаши, там-тамов и контрабасов, вызывая непосредственные ассоциации с ритуальной практикой (пример № 6).

Пример № 6

Дж. Тавенер “Ikona of Eros”. III часть. “ΕΚΣΤΑΣΙΣ”. Тема В, т. 28–35

The musical score for Example 6 consists of five staves. The top staff is for Solo Baritone, with a dynamic marking of *f*. The lyrics are: "Pu - nā - nah so - ma dhā - ra - yā - po va - sā - no ar - ṣa - si. Ā - rat - na-dhā". The second staff is for M.T.Bowl and Tam., with a dynamic marking of *pp*. The third staff is for D.B., with dynamic markings *pp* and *poco f ma sonore*. The fourth staff is for Bar., with lyrics: "yo - nim ṛt - ās - ya sī - das - yut - so de - va hi - raṇ - ya-ya ha. Pu - ran - ya-ya ha". The fifth staff is for M.T.Bowl and Tam., with a dynamic marking of *pp*. The sixth staff is for D.B., with dynamic markings *pp* and *poco f ma sonore*. The score includes various time signatures and musical notations such as slurs and accents.

В четвертой части предстает переосмысленный музыкальный материал первой части «Иконы Эроса» (таблица № 5). Сохраняются форма и ключевые особенности тематизма, однако последний трансформируется под влиянием срединных частей.

Таблица № 5

Дж. Тавенер “Ikona of Eros”. Схема IV части

Строки	Строфа 1					Строфа 2					Строфа 3					Строфа 4					Строфа 5									
	A	B	C			A ₁	B ₁	C			A ₂	B ₂	C			A ₃	B ₃	C			A ₄	B ₄	C							
Фразы	a	b	c	d	e	f	a ₁	b ₁	c ₁	d	e	f	a ₂	b ₂	c ₂	d	e	f	a ₃	b ₃	c ₃	d	e	f	a ₄	b ₄	c ₄	d	e	f
Кол-во тт.	6	4	4	9	6	4	15	12	8	9	6	4	26	18	12	9	6	4	30	22	16	9	6	4	37	27	20	9	6	6
Кол-во повторов ключевого слова	1	1		6	3	4	2	2		6	3	4	3	3		6	3	4	4	4		6	3	4	5	5		6	3	4

Подобный принцип возвращения материала инициальной части в финале встречался у Тавенера и в других звуковых иконах, что позволяет говорить о выработанном композиторском методе синтетической репризности, «закольцовывающей» целое. Одной из самых выразительных особенностей «Иконы Эроса» становится погружение в духовно-созерцательную сферу, углубление в ритуальность особого рода, характерную для восточных культур. Она проявляет себя на разных уровнях:

- В опоре на слово и оригинальных авторских комментариях (развернутый текст предисловия, ремарки в партитуре — от ключевых для музыканта понятий до подробных уточнений). Слово и звук в творчестве Тавенера находятся в тесной взаимообусловленности, взаимозависимости друг от друга.

- Во внимании к профессиональной подготовке и духовному настрою исполнителей. Для Тавенера важна аллюзия на аутентичность исполнения.

- В обращении к созерцательности, к тишине в её метафорическом воплощении. Тишина выступает как символ вечного, целостного, наполненного Божественным присутствием. Она проявляется в медленном темпе, остинатности, языковом аскетизме. Диалог звучания и тишины перерастает в диалог внешнего и внутреннего, зримого и незримого, физического и трансцендентного.

- В использовании репетитивности европейского типа¹¹ и репризности. Стремление к повторению и обновлению уже созданного материала можно обнаружить во многих сочинениях композитора. Символ круга выступает как один из «наиболее архаичных приёмов формообразования. Движение по кругу, циклическая повторность, рефренность — “метафоры вечности”» [1, с. 128]. Кроме того,

¹¹ На связь минимализма и репетитивной техники с религиозным модусом содержания указывает А. Г. Коробова [3, с. 49].

репетитивность ассоциируется с медитативными молитвенными состояниями, повторяемость материала фиксирует сознание на определенном объекте или идее. Репетитивность проявляет себя на уровне всей формы «Иконы Эроса» (возвращение и развитие материала первой части в четвёртой), на уровне отдельной части (постоянное вариантное повторение паттернов-строф), на уровне отдельных паттернов-строк внутри масштабных паттернов-строф (вариантное повторение фраз). Особенно заметна репетитивность в частях, близких византийской традиции (первая и четвертая).

- Обращение к форме-поток¹². Это не динамически развивающийся процесс, направленный к цели, к кульминации и логическому завершению, а незамкнутый, потенциально бесконечный процесс развёртывания.

- Использование исонов, характерных для византийской богослужебной традиции. Они становятся печатью Божественного присутствия.

- Обилие ударных инструментов восточного происхождения. Интерес к экзотической перкуссии характеризует весь XX век¹³. Тавенеру он помогает создать атмосферу древнего ритуала. Кроме того, для автора чрезвычайно важен тембр солирующей скрипки. С одной стороны, европейская манера игры на инструменте рождает ассоциации с академической скрипичной традицией последних двух столетий (скрипичный концерт с квазиимпровизационными каденциями), но при этом очевидны аналогии с восточной (индийской) культурой — музицирование на саранги и рабанастре. Это проявляется в большой роли импровизационного

¹² Термин использует ведущий исследователь отечественного и европейского минимализма М. И. Катунян. См. об этом [2, с. 78].

¹³ Особенно ярко это претворилось в сочинениях французских композиторов — К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Вареза. В кругу американских минималистов можно выделить С. Райха, который даже предпринял пятидневную экспедицию в Гану с целью изучения местной музыки.

начала, обусловленного использованием микрохроматики, восточной орнаментики, времяизмерительной ритмики.

«Икона Эроса», как и многие другие «звуковые иконы» Тавенера, демонстрирует удивительное сочетание внешней простоты с духовной глубиной и выверенностью всех деталей. Композитор органично синтезирует современное мышление с древними традициями византийской и индийской культур. Причём музыкальные черты архаики, пропущенные сквозь призму творческой оптики композитора, оказываются парадоксальным образом близки друг другу. В целом, Тавенер моделирует обобщённый образ древнего Востока, для воплощения которого обращается к органичным пунктам (исонам), микрохроматике, импровизационности, квантитавной ритмике¹⁴, ладовым особенностям. Господствует медитативность, статика, идея «остановленного» времени. Однако прослеживаются и различия: образ православной Византии характеризует хоровая культура, тогда как древняя Индия представлена в сочинении сольными вокальными и инструментальными эпизодами.

«Икона Эроса» становится для композитора своего рода знаком приобщения к Абсолюту, свидетельством принадлежности к обширному экуменическому пространству, в поле притяжения которого попадают символы веры древних восточных религий.

Литература

1. Заморникова, К. Е. “Fratres” Арво Пярта — молитва в музыке / Заморникова К. Е., Катунян М. И. // *Lietuvos muzikologija*. 2011. Т. 12. С. 111–134.
2. Катунян, М. И. Структурная археология Владимира Мартынова: архетипы и интертексты // *Современное музыковедение*. 2017. № 3. С. 73–84.
3. Коробова, А. Г. Минимализм в контексте музыкального модернизма: техника vs эстетика? // *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2021. № 3 (35). С. 40–54.

¹⁴ Термин В. Н. Холоповой. Квантитативная ритмика связана с времяизмерительным аспектом и отсутствием метрической пульсации и акцентности. Она образуется лишь соотношениями длительностей друг с другом.

4. Оробинская, Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15, вып. 1. С. 46–61.
5. Aleksandrova, O., Samoilenko O., Osadcha S., Grybynenko J., Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique wisdom // *Wisdom*. 2021. No. 4 (20), pp. 158–165.
6. Lorenz, R. The Magnificat and Nunc Dimittis of Sir John Tavener: Byzantine Influences on Tavener's So-Called Holy Minimalism Style of Composition September // *IMS-RASMB, Series Musicologica Balcanica*. No. 1.1. 2020, pp. 151–167.
7. Metzger-Peiske, Ch. An Expression of Religion and Spirituality: The Piano Music of John Tavener : Ph.D diss. Florida, 2022.
8. Miklaszewska, J. The Idea of an “Icon in Sound” in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra*. *Liturgia*. 2021. No. 57 (1), pp. 217–231.
9. Tavener, J. *Ikona of Eros*. London. Chester music. 2000.
10. White, M. Christian Composer, Inspired by Allah's 99 Names // *The New York Times*. 2007. URL: <https://www.nytimes.com/2007/06/17/arts/music/17whit.html> (accessed: 25.04.2025).

References

1. Zamornikova, K. E., Katunyan, M. I. “Fratres” Arvo Pyarta — molitva v muzyke [“Fratres” by Arvo Pärt — Prayer in Music]. *Lietuvos muzikologija*. 2011. Vol. 12, pp. 111–134. (In Russ.)
2. Katunyan, M. I. Strukturnaya arheologiya Vladimira Martynova: arhetipy i interteksty [Vladimir Martynov's Structural Archaeology: Archetypes and Intertexts]. *Sovremennoe muzykovedenie* [Contemporary Musicology]. 2017. No. 3, pp. 73–84. (In Russ.)
3. Korobova, A. G. Minimalizm v kontekste muzykal'nogo modernizma: tekhnika vs estetika? [Minimalism in the Context of Musical Modernism: Technique vs Aesthetics?]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice]. 2021. No. 3 (35), pp. 40–54. (In Russ.)
4. Orobinskaya, E. Yu. Vechnost' vo vremeni: “Apokalipsis” J. Tavenera kak opyt muzykal'noj ikonografii [Eternity in Time: “The Apocalypse” by J. Tavener as an Experience of Musical Iconography]. 2024. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2024. No. 1, pp. 46–61. (In Russ.)
5. Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko J., Nosulya, A. Composer's Philosophy: the Interdependence between Worldview and Writing Technique Wisdom. *Wisdom*. No. 4 (20), 2021, pp. 158–165.
6. Lorenz, R. The Magnificat and Nunc Dimittis of Sir John Tavener: Byzantine Influences on Tavener's So-Called Holy Minimalism Style of Composition September. *IMS-RASMB, Series Musicologica Balcanica*. No. 1.1, 2020, pp. 151–167.
7. Metzger-Peiske, Ch. An Expression of Religion and Spirituality: The Piano Music of John Tavener, Ph.D diss., Florida State University, 2022.
8. Miklaszewska, J. The Idea of an “Icon in Sound” in the Works of John Tavener. *Liturgia Sacra*. *Liturgia*. No. 57 (1), 2021, pp. 217–231.
9. Tavener, J. “Ikona of Eros”. London. Chester music, 2000.

10. White, M. 2007. Christian Composer, Inspired by Allah's 99 Names. In The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2007/06/17/arts/music/17whit.html> (25.04.2025).

Приложение

Таблица № 1

Цитаты святых-исихастов, выписанных Тавенером в предисловии к партитуре «Иконы Эроса»

№	Оригинальный текст	Перевод	Сведения об авторе
1	<p>The soul says “bring me into the banqueting house. Spread over me the banner of love...”</p> <p>[The soul's] thirst has become so strong that she no longer seems able to quench her thirst... Her thirst has become so strong that she is no longer satisfied with the cup of wisdom. The whole content of the cup poured into her mouth no longer seems able to quench her thirst. She asks to be taken to the cellar itself and apply her mouth to the rim of the vats themselves that are overflowing with intoxicating wine. She wants to see the grapes squeezed into the vats, and the vine that produces these grapes, and the vine dresser of the true vine who has cultivated these grapes...</p> <p>That is why she wants to enter the cellar where the mystery of the wine is performed. Once she has entered, she aspires still more highly. She asks to be put under the banner of divine Eros, which is God.</p> <p style="text-align: right;">St Gregory of Nyssa</p>	<p>Душа говорит: “Приведи меня в пиршественный дом. Развей надо мной знамя любви...” [Душа] испытывает такую жажду, которую уже не может утолить ... Ее жажда стала настолько сильной, что она больше не удовлетворяется чашей мудрости. Все содержимое чаши, пролитое в ее рот, уже не способно утолить жажду. Она просит, чтобы ее отвели в погреб, мечтает приложить свой рот к краю самих бочек, переполненных опьяняющим вином. Она хочет видеть, как виноград сжимается в бочках, и лозу, производящую этот виноград, и винодела истинной лозы, который выращивал этот виноград...</p> <p>Вот почему она желает войти в погреб, где совершается таинство изготовления вина. Войдя туда, она устремляется еще выше. Она просит, чтобы ее поставили под знамя божественного Эроса, который есть Бог.</p> <p style="text-align: right;">Святой Григорий Нисский</p>	<p>Григорий Нисский (335–395) – христианский богослов и философ, епископ города Ниссы (Малая Азия, 372—375 годы и вновь с 379 года до своей смерти), святой, Отец и Учитель Церкви. Один из трёх великих «каппадокийцев» — младший брат Василия Великого, близкий друг Григория Богослова.</p>
2	<p>This is the poem of Ekstasis, of going out of self, when a person is wrenched away from everyday order and convention, it is the poem of a strict ascetic and a mad drunkard...</p> <p>Eros is an abyss of light, a fountain of fire. The more it flows, the more burning the thirst for becomes... That is why Eros is an everlasting progression.</p> <p style="text-align: right;">St John Climacus The Ladder of Divine Ascent</p>	<p>Это поэма Экстаза, о выходе за пределы себя, когда человек вырывается из повседневного порядка и условностей, это поэма строгого аскета и безумного пьяницы...</p> <p>Эрос – бездна света, фонтан огня. Чем сильнее он течет, тем пылающей становится жажда... Вот почему Эрос – это вечное движение вперед.</p> <p style="text-align: right;">Святой Иоанн Лествичник Лествица Божественного восхождения</p>	<p>Иоанн Лествичник (579–649) – христианский монах в монастыре на горе Синай. Он почитается как святой Восточной православной церковью и Римско-католической церковью.</p>
3	<p>It is transformed into that which it apprehends,</p>	<p>Он преобразуется в то, что постигает,</p>	-

	continually making fresh discoveries. St Gregory of Nyssa	постоянно совершая новые открытия. Святой Григорий Нисский	
4	<p>I drank, I am drunk with the living water that never dies...</p> <p>God's Eros is by its nature warmth. When it lights on someone without any limit, it plunges the soul into ecstasy. That is why the heart of one who has felt it cannot bear to be deprived of it. But he gradually undergoes a strong alteration in proportion to the Eros that enters into him. These are the signs of that Eros: his face becomes inflamed with joy and his body is filled with warmth. Fear and shame desert him as if he had gone outside himself... He is like a lunatic; a terrible death is a joy to him... He no longer has his normal awareness or his natural sight. He no longer knows what he is doing. Although he continues to act he feels nothing, as if his mind were suspended in contemplation. His thought is in continual dialogue with the Other.</p> <p style="text-align: right;">Isaac of Nineveh</p>	<p>Я пил, я был опьянен живой водой, которая никогда не умирает...</p> <p>Божественный Эрос по своей природе является теплом. Когда оно безудержно охватывает кого-то, то повергает душу в экстаз. Вот почему сердце, испытавшее подобное, не вынесет лишения. Оно постепенно претерпевает заметные изменения пропорционально Эросу, который входит в него. Вот признаки Эроса: лицо загорается радостью, а тело наполняется теплом. Страх и стыд покидают его, как будто человек выходит за пределы самого себя... Он похож на лунатика; ужасная смерть доставляет ему радость... Он больше не обладает своим обычным сознанием или естественным зрением. Он больше не контролирует свои действия. Хотя он продолжает двигаться, он ничего не чувствует, как будто его разум погружен в созерцание. Его мысль находится в постоянном диалоге с Иным.</p> <p style="text-align: right;">Исаак из Ниневии</p>	<p>Исаак Ниневийский (ок. 640–ок.700), также известный как Исаак Сирин, был христианским епископом и богословом. Широко почитается в сирийской и эфиопской православных церквях.</p>

Получено: 06.02.2026

Принято к публикации: 23.06.2026

Дата публикации: 06.07.2026

Received: 06.02.2026

Accepted: 23.06.2026

Accepted: 06.07.2026