



А.С. ЯРЕШКО

КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ В СИНТЕЗЕ ХРАМОВЫХ ИСКУССТВ

Определяющим теоретическим постулатом наших последующих рассуждений явилась известная работа Павла Флоренского, в которой автор рассматривает церковное искусство как «высший синтез» «разнородных художественных деятельности» [Флоренский 1996, 201]. «В храме... всё сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама... Вспомним о пластике и ритме движений священнослужаших, например, при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию...» [Флоренский 1996, 210].

В этом синтезе храмовых искусств колокольным звоном принадлежит не менее важное место. Как справедливо отмечал в «Толковом Типиконе» М. Скабалланович, «духовное и возвышенное богослужение новозаветное в колокольном звоне имеет свою священную музыку» [Типикон 1995, 6]. При этом «священная музыка» звонов имеет свою устойчивую сложившуюся на основе стилевых и функционально-жанровых свойств *композицию*, которая как структура любой художественной системы является носителем ее типологических признаков.

Исходя из анализа канонических стилевых свойств и принципов формообразования, можно утверждать, что *православные колокольные звоны не теряют своего семантического статуса, пока они живут и развиваются по законам православной традиции, функционируя в ней наряду с другими храмовыми искусствами, сохраняя ее канонические типологи-*

ческие признаки. Основные художественно-композиционные особенности колокольных звонов относятся к *тембру* как к основному, наиболее характерному, а следовательно, узнаваемому музыкальному свойству колокольных звучаний; к их *пространственно-временной категории*, реализующейся в *ритме, интонационном строе, ладовой и фактурной* организациям. Наконец, канон воплотился в *жанровой системе* как наивысшей форме художественного обобщения, нераздельно слитой с культурой храмового действия. Принадлежность звонов системе храмовых искусств прослеживается на разных уровнях, причем основополагающей выступает их *духовно-сакральная* сущность.

Колокольный благовест неотделим от молитвы и, по сути, сам является молитвой, начальным актом Божественной службы. Об особой значимости благовеста пишет М. Скабалланович: «Он не только оповещает о времени службы, но и подготавливает христиан к ней: общепризнано то благодатное действие, которое он оказывает на душу. Для отсутствующих же на богослужении он некоторым образом и заменяет последнее. Он, собственно, есть уже самое богослужение, совершаемое звуками музыки» [Типикон 1995, 6].

В этих словах нет преувеличения. Молитва и музыка имеют единые генетические корни, представляя собой духовную деятельность человека. Музыкальный этос как изначальная форма человеческого мышления и коммуникации, выраженная через тембро-звуки, стал исходным звуковым образом мира, а собственно пение — одним из проявлений психического состояния человека. Во все времена роль музыки была настолько значительной, что на любой стадии формирования религиозного сознания органично и неотъемлемо являлась его частью. Н.Д. Успенский приводит описание христианской вечера Тертуллиана, который сообщает: «После омовения рук и зажжения светильников каждый вызывается на середину петь Богу что может из Священного Писания или от собственного сердца» [Успенский 2004, 5]. Всё это «носит характер... широкой литургической импро-



визации... не оформлено никаким обрядом, кроме последующего *пения* (курсив мой. — А.Я.) участниками собрания чего-либо во славу Божию; при этом каждому участнику предоставлялся выбор священного текста для этого славословия и даже допускался собственный экспромт» [Успенский 2004, 5].

Формирование церковных служб на Руси шло в органичном единстве с певческим искусством, колокольными звонами, где благовесту отводилась важная роль и как структурно организующему элементу службы, и как *духовному акту*. Об этом пишет Н.Д. Успенский: «Насколько важное значение придавали наши предки звону, видно из того, что монастырские обиходники и соборные чиновники, излагая богослужебный устав того или иного дня, как правило, *прежде всего говорят о порядке совершения звона...*» [Успенский 2004, 282 (курсив мой. — А.Я.)].

Изначальна связь колокольных звонов с *архитектурой* храмового комплекса. Строительство первых русских храмов, особенно каменных, «под колокола» начиная с XIV века определяло особую значимость колокольных звонов в христианской жизни. Церкви на Руси не мыслились без колоколов, поэтому они отличались многообразием форм их размещения [Кавельмахер 1985]. С течением времени по мере укрепления государственности и масштабного строительства монастырских комплексов и церквей в центре монастыря размещается высокая и мощная по структуре многоярусная колокольня как источник гласа Божьего, как символ соборности. Такова архитектура Воскресенского Ново-иерусалимского, Донского, Новоспасского и Новодевичьего монастырей в Москве, Троице-Сергиевой Лавры и многих других обителей. А колокольня Иосифо-Волоколамского монастыря, как известно, своими размерами и архитектурным решением явилась прототипом колокольни Ивана Великого в Московском Кремле. Эта особая значимость колоколен на Руси с соответствующим подбором колоколов позволяет определить их как многофункциональное архитектурное сооружение, являющееся не только музыкальным инструментом, но и зна-

ковым для общественного национального сознания феноменом. Как пишет Е.Н. Трубецкой, «наша отечественная “луковица” воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам... Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван Великий кажется, что мы имеем перед собой как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники» [Трубецкой 1993, 198—199].

Связь колокольных звонов с православной *иконой* прежде всего генетическая. Генезис духовности, питающий оба явления, проявляется как в акте создания «художником» иконы и звона, так и в общих жанрово-стилевых элементах.

Авторство не является доминирующим фактором в процессе творчества иконописца и звонаря. Высокие этические поведенческие нормы жизни, предъявляемые «художникам», — это важная, но лишь внешняя сторона. Главное — их духовное состояние, божественный настрой. Об этом писал еще Максим Грек: «Колми же паче подобает нынешняя благодати писавшим образ Спаса Христа Бога нашего, и Пречистыя Его Богоматере, и святых Его тщатися к восприятию духа Божия» [Грек 1993, 46].

Иконописец творит «не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом народов и времен, который определяет и весь стиль произведений эпохи» [Флоренский 1996, 130]. Этот вывод П.А. Флоренского в полной мере относится и к звонарю, его «художеству», в основе которого лежит обобщение через жанр и стиль. Вероятный смысл иконы как составной части богослужения служит средством христианского совершенствования, единения с Богом. Этой же цели служит и колокольный звон — глас Церкви, глас Божий. Но духовному единству соответствует и единство средств воплощения. В этом отношении храмовые искусства демонстрируют высшую степень семантического слияния содержания и фор-



мы. Так, для храмовой архитектуры, иконописи и звонов архитектура симметрии является определяющей семантической категорией. Понятие симметрии многозначно, и его широкая трактовка как общей соразмерности и пропорциональности частей целого, композиционной гармоничности произведения является определяющей для храмовых искусств. Е.Н. Трубецкой пишет об «изумительной архитектурности нашей религиозной живописи», подчинении ее архитектурной форме [Трубецкой 1993, 206]. Осматривая храм, мы прежде всего обращаем внимание на симметричную пропорциональность его частей. По словам Г.К. Вагнера, «архитектурная композиция гармонизируется с явным расчетом произвести впечатление уравновешенной “пирамиды”, в чем нельзя не усмотреть “ренессансный” момент. Он проявляется также в чистоте линий, тонкой профилировке, масштабной ориентации на человеческую фигуру» [Вагнер, Владышевская 1993, 98]. Такова и симметрия иконостаса, где группируются лики святых. В нем «есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые» [Там же, 207]. В этом случае мы соприкасаемся с классическим видом симметрии — зеркальной, которая отличается особой целостностью и замкнутостью формы. Ее высшее проявление — строение человеческого тела. Отсюда его проекция на колокол как предмет искусства. Именно колокол представляет собой идеальную зеркальную пропорцию двух частей, сли-

тых в единую, условно говоря, синкретическую структуру. И малейшее нарушение этой пропорции негативно отражается на его звучании.

Симметрия в музыке — явление сложное и многозначное. Но в колокольных звонах ее проявление достаточно определено. Колокольная оstinатность как повторяемость элементов музыкальной структуры представляет собой первичную симметрию. Но оstinатность часто становится основанием и для фактурно-ритмической зеркальной симметрии, которая проявляется на разных уровнях. Иногда на уровне синтагмы, как это можно проследить на примере будничного звона, записанного в 1974 г. в Успенском соборе г. Владимира от звонаря Г. Елисеевой (пример 1, расшифровка автора статьи). В других примерах — на уровне развернутых композиционных построений, как в ростовском «Егорьевском» звоне (пример 2, расшифровка А. Израилева [Израилов 1884]).

Структура любого звона с его начальным благовестом, основной частью и завершением — троекратным ударом во все колокола как символом соборности всех его элементов — в широком смысле симметрична.

Каноническое ограждение архитекторов, иконописцев, певчих, звонарей от произвольных мотивов и элементов в церковном искусстве способствовало укреплению традиции. Проблема сохранности канона в иконописи постоянно является предметом обсуждения на церковных Соборах. Их требование следовать древним и лучшим образцам (например, «художествам» Андрея Рублева) соответствует главным принципам хра-

Пример 1



Зазвонные колокола



Пример 2

Зазвонные колокола





мового искусства. «И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей... а собою бы вново не прибавлял ни единыя оты аще убо и зело и то мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати» [Успенский 1993, 326]. Эти слова «Кормчей Книги», а затем и «Стоглава» четко отражают определенную позицию православной церкви. В то же время вариантность иконописи — это, по словам С.Н. Булгакова, «жизнь Церкви». «Исполнение данного типа или подлинника, если оно не есть внешне-ремесленное, но религиозно-художественное, является *творческим* его восприятием, самостоятельной трактовкой, а чрез то вариантом или изменением, и притом, что всего важнее, даже не намеренным, но произвольным и неизбежным» [Булгаков 1993, 289]. Известно, что вариантность колокольных звонов является основополагающим принципом их развертывания во времени как в пределах одного звона, так и в широком смысле этого понятия, имея в виду его коллективную процессуальность. Это не только «жизнь» данной музыкальной «системы», но и принципиальный способ ее существования, материализация музыкального текста, то, что С.Н. Булгаков назвал «произвольным и неизбежным». Несмотря на кажущуюся «оппозиционность» этих двух видов храмовых искусств — иконописи и звонов, вариативность является одним из глубинных объединяющих свойств. В этом же контексте находится и их стилевое сходство. Безусловно, в данном случае понятие общности стиля предполагает их онтологическое родство. По П.А. Флоренскому, «цель искусства — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного общеценного и общезначимого действительности» [Флоренский 1996, 305]. Храмовое искусство символично, каждый вид обладает своими семантическими формообразующими средствами, но их общая направленность — изображение не действия, а *состояния* (термин Г.К. Вагнера). По словам П.А. Флоренского, икона разрушает преграду между видимым миром и

миром невидимым. Она предстает явлением, энергией, светом, благодатью Божией [Там же, 104]. Такое значение иконы дает возможность современным исследователям отождествлять «торжество Православия с торжеством иконы, иконопочитания, иконичности» [Лепахин 2002, 4]. Русская икона насыщена светом («взыгранием света», по словам П.А. Флоренского), он золотится в иконной традиции, являясь не цветом, а именно *светом*. Включаясь в литургическую службу, которая сама является торжественным праздничным событием, своего рода малой Пасхой, колокольный звон, как и икона, своим уникальным тембром придает всему обряду свет и радость. Будучи в основном атрибутом праздничной службы, звон благовестит миру великую радость Бытия, наполняет всю атмосферу жизненной энергией, благодатью Божией. Поэтому звон — это *колоколософера* православной церковной службы.

Органичная связь колокольного звона и богослужебного пения, основывающаяся на имманентном единстве этих искусств, естественна. Истоки этой связи в синкретизме триады «молитва — пение (интонирование) — благовест» как изначальной модели их существования. Основой функционирования звонов и молитвенного пения была устная традиция. Об этом пишет Н.В. Заболотная: «...на Руси утвердилась практика пения наизусть, по гласовым моделям в разных жанрах...» И далее: «При этом любому варианту записи песнопения... предшествует запоминание и воспроизведение напева по памяти — такова специфика невменной записи. Следовательно, именно устная традиция первична в процессе исторического бытования напева. ...Этот аспект существования певческой традиции всегда сохраняет свою важность, поскольку он тесно связан с осознанием смысла богослужебного пения как рода молитвы» [Заболотная 2001, 17–18]. Именно молитва, произнесенная вслух или про себя, явилась источником колокольного благовеста — молитвы «в бронзе».

Обратим внимание на исторический процесс развития архитектуры, иконописи, пения и колокольных звонов и их

общий молитвенный исток. Исходной точкой является XI век. Именно от этого времени сохранились вещественные доказательства и их фиксация в летописях. Так, Г.К. Вагнер, отмечая особую популярность образа Оранты в русском искусстве XI века, напоминает, что «в раннехристианском искусстве Оранта сначала означала не Богоматерь, а просто молитву, моление о душе умершего» [Вагнер 1974, 80]. Н.В. Заболотная за исходную точку в изучении певческой книжности Древней Руси принимает конец XI века — нижнюю границу существования певческих рукописей [Заболотная 2001, 28]. В качестве примера приведем первое летописное упоминание о колоколах, датированное 1066 г., и археологические находки обломков колокола при открытии церкви Святой Ирины в Киеве (ее постройка относится к 1037 г.) и двух колоколов Десятинной церкви (начало XI века).

Все эти данные свидетельствуют о синхронных процессах, происходящих в храмовых искусствах. Период от крещения Руси и до XI века остается «белым пятном» в истории их развития. Но, опираясь на косвенные данные и логику развития богослужебной практики, можно с уверенностью предположить, что в основных центрах христианской культуры колокола появились одновременно с каменными церквями, которые нуждались в благовестнике как средстве оповещения прихожан и символе храма. Летописи зафиксировали факты их захвата в качестве добычи, что свидетельствует об особой ценности и необходимости колоколов в церковном быту. В то же время указанный период можно назвать временем, когда происходили процессы генетической корреляции молитвы и храмовых искусств, их глубинного синкретизма, когда в процессе богослужения человек приобщался к таинству божественной энергии. Здесь наблюдается подлинный онтологизм церковного искусства, основанный на участии энергии, или благодати Божией, в человеческом творчестве. Вспомним по этому поводу предание о византийском гимнографе Романе Сладкопевце, который получил дар создания кондаков во сне: «В

храм Пресвятой Богородицы... явилась ему Святая Богородица во сне и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же ото сна, он воспел: “Дева днесь Пресущественного рождает”» [Вагнер, Владышевская 1993, 175]. По мнению Т.Ф. Владышевской, «обретенные свыше богодухновенные песнопения принадлежали не человеку, а высшей небесной иерархии, являлись музыкой “небесной”, этим объясняется причина их анонимности. Задачей музыканта, равно как и иконописца, было не самовыражение, не воплощение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение “небесных” песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников. В этом, в частности, кроется идея соборности средневекового творчества» [Там же, 177].

Идея соборности лежала и в основе метода исполнения православных колокольных звонов, создаваемых по Божественному наитию, как молитвы, взывания, восклицания. Внутренняя молитва переходила в полнозвучное взывание к Богу. И здесь не могло быть индивидуальности, авторства. Достаточно было веры и желания, чтобы возглас достиг цели. Поэтому звонарей средневековья нельзя назвать профессионалами. Они были *вестниками*, в церковном обиходе и понятии — *благовестниками*, а вслед за ними и колокол стал нести *благую весть*, т.е. *благовестить*. Анонимность средневекового вестника, а позже звонаря сохранялась в течение столетий, что не умаляло его достоинств и личностных качеств, а возлагало на него миссию проводника, посредника между Высшим и паствой.

Формирование идентичного принципа певческого искусства и искусства колокольного звона происходило по-разному. Одной из важных стилистических особенностей русского богослужебного пения, в отличие от византийского, стала неподчиненность «интервальной (диастематической) определенности знаков» [Заболотная 2001, 92]. Об этом писал Н.Д. Успенский: «Эти ранние образцы певческого искусства отличались простой мелодикой и приближались к псал-



модии, то есть чтению нараспев. Они исполнялись в медиуме человеческого голоса, в ровном и спокойном неразмеченном движении» [Успенский 1971, 43].

Принципиальная особенность звука православного колокола — его «натуральность», т.е. отсутствие настройки на точную высоту. Натурально-акустическое соотношение звуков колоколов при их изоморфно-мелодическом принципе взаимодействия определили в конечном счете уникальность звонного стиля. Тонные взаимоотношения набора колоколов основывались не на качественно определенных интервалах, а на «дистанциях» между звуковыми высотами. По сути, возникает аналогичный с певческим искусством прием «на подобен», когда звонарь руководствуется общим принципом высотных взаимоотношений, создавая колокольную «попевку» из двух или нескольких тонов (своего рода «глас»). Ученик данного звонаря, перейдя на другую (свою) колокольную, будет по памяти воспроизводить подобную колокольную попевку, хотя соотношение звучания уже будет иным. В этой ситуации выявляется также важнейший для формирования стиля принцип как певческого искусства, так и звона — их **вариантная** природа. Данное свойство певческого искусства отмечается практически всеми его исследователями. Вариантность в звонах, являющаяся естественным развитием остинатности, стала их фундаментальным свойством, которое обеспечило, с одной стороны, неповторимость музыкальных форм, с другой — динамическую природу колокольного искусства. Это привело к ее высшей форме — **импровизационной вариантности**. Но если богослужбное пение постепенно приобрело формы полной профессионализации в виде композиторского творчества, то колокольные звоны оставались на фольклорно-импровизационном уровне, не теряя своей самобытности, выявляя глубинные возможности своей семантической системы.

Синхрония дает порой поразительные результаты в области взаимовлияния искусств. Опубликованный Н.Д. Успенским пример песнопения «Буди имя Господне» по музыкальному складу иден-

тичен стилю колокольного звона. Можно увидеть адекватность стилевых элементов колокольной музыки строчному многоголосию. Как пишет Н.С. Гуляницкая, «диссонансы, породившие столько “неувязок”, вполне вероятны как звучание, обогащающее фонизм целостной композиции. Их параллелизм, не “рекомендуемый” в западных руководствах того времени, оказывается приемлемым в других условиях, допускающих красочное столкновение и однонаправленное движение голосов, напряжение и разряжение строчного звучания» [Гуляницкая 1995, 18]. Отметим, что фонизм звучания, «красочное столкновение», «напряжение и разряжение» — всё это свойства стиля колокольных композиций. Подобные примеры можно найти как в творчестве безвестных, так и выдающихся мастеров (например, композитора XVIII столетия В.П. Титова), которые прямо или опосредованно претворяли стиль колокольной музыки в своих духовных сочинениях. Развитие этого направления в творчестве русских композиторов-классиков превратилось в стилевую ветвь отечественной музыки.

Храмовые искусства прошли тысячелетний путь своего развития. Являясь составной частью онтологического сознания, они возникли как воплощение вселенской идеи, завещанной Богочеловеком, идеи **преображения** мира. Молитвенный исток (творение Божественной молитвы) стал началом христианской культуры, в том числе храмовых искусств. Сформировав особое теологическое мировоззрение, православие создало свои ценности, свое понимание красоты, в итоге — свой особый **стиль** в искусстве. Он не уникален по формам выражения, но связан «тысячами нитей» с прошлым и окружающей действительностью. В результате, в храмовых искусствах происходит **преобразование** земного чувственного элемента в духовно возвышенное, в святость, слияние Духа Святого. По словам В.И. Мартынова, «красота, исповедуемая как Имя Божие, уже перестает быть чисто эстетической категорией и начинает пониматься как онтологическая данность, как корень всего сущего, как начало и мера всех ве-

шей, как всеобщая Причина» [Мартынов 2000, 21]. Вспоминается ответ потомственного звонаря Г. Дербичева на мой вопрос, думает ли он о технике игры во время звона: «*Нет, я в небо смотрю и о Божественном думаю... а иначе ничего не сыграешь*» (зап. в 1974 г. в г. Орле в Крестительской церкви [АА]). Но подлинно духовное содержание раскрывается лишь в храме — средоточии Божественного смысла: в православном богослужении с его таинствами, особой пространственной организацией внутри и снаружи, священными предметами, синтезом слова, храмовой живописи, пения, звонов. Следовательно, храмовые искусства по отдельности не самодостаточны. Их глубинная семантика проявляется в процессе богослужения как отражение или, можно сказать, как луч высшего Храма Божьего — тела Христа. Только в храме они могут выполнять свое истинное предназначение. Широкая и многозначная трактовка философами понятия искусства выявляет в нем духовную деятельность, непосредственно связанную с мировоззренческим состоянием общества или индивида. И душа, и духовная деятельность человека имеют источник в божественной энергии, которая создает устойчивые нравственные ценности в сознании творца-индивида, побуждает его к творческой деятельности, вдохновению.

Православные звоны в течение столетий выработали свою каноническую систему. Эта система в полной мере приобрела свойства *искусства*. Каждый тип звона — это не только относительно замкнутое художественное произведение со своими сложившимися морфологическими параметрами, формообразующим комплексом семантических свойств, но и «открытая» система со своей историей возникновения, внутренними законами динамического развития и устойчивости.

Трактовка православных колокольных звонов как *искусства* убедительно подтверждается их *динамической* природой. Кристаллизация имманентных свойств на протяжении веков привела к типизации содержания и формы звонов. Поиски шли как в направлении совершенствования технических средств («языч-

ный» способ извлечения звука), так и принципов формообразования. В итоге, сложилась уникальная *национально-характерная* стилевая система. Если архитектура, иконопись, богослужбное пение опирались на византийское «подобие», то развитие звонов и становление в них жанровых начал имело один глубинный исток — молитвенный континуум, развивающийся на основе традиционного национального мировоззрения и культуры Древней Руси. В результате, в колокольной музыке возникла новая, уникальная по способу выражения жанровая система, тесно связанная с фольклором, бытующая и развивающаяся по законам фольклорной концептуальности, но не потерявшая генетической связи с первоисточком. Если другие храмовые искусства в стадии развития и совершенствования обрели профессиональный «облик», то колокольные звоны оставались и остаются на стадии фольклорного музицирования. По сути, в определенный исторический период большинство народных музыкальных инструментов выполняли сакральную функцию. Впоследствии с изменением общественного сознания эта функция изменилась. Инструменты стали использоваться в светской праздничной и бытовой практике. Колокольные звоны оставались в рамках храмового действия, не меняя своей сакральной сущности. Выполняя функцию ритуального веселья (звоны на праздники), они одновременно символизируют и эмоциональный праздничный настрой народа.

Европейские стилевые тенденции музыкального искусства оказывали лишь опосредованное влияние на российские православные колокольные звоны. Появление в звонарском искусстве выдающихся или особо талантливых личностей, имена которых остались в истории, стимулировало творческие поиски и находки в этой области, создавало основу для образования местных «школ», храмовых традиций, обогащая, но не разрушая их канонических основ. В поразительной крепости православного колокольного искусства, его устойчивости к внешней среде есть нечто мистическое, неподвластное до конца нашему сознанию. В

этом видится главный смысл древнего и бесконечно молодого искусства колокольного звона.

Литература

Булгаков 1993 — *Булгаков С.Н.* Икона, ее содержание и границы // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология* / Сост. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. С. 281—291.

Вагнер 1974 — *Вагнер Г.К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

Вагнер, Владышевская 1993 — *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.

Грек 1993 — *Грек Максим.* О святых иконах // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология*. М., 1993. С. 45—48.

Гуляницкая 1995 — *Гуляницкая Н.С.* Русское «гармоническое пение» (XIX век). М., 1995.

Заболотная 2001 — *Заболотная Н.В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI—XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001.

Израилов 1884 — *Израилов А.А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

Кавельмахер 1985 — *Кавельмахер В.В.* События колокольного звона и древнерусские колокольни // *Колокола. История и современность* / Отв. ред. Б.В. Раушенбах. М., 1985. С. 39—78.

Лепяхин 2002 — *Лепяхин В.* Икона и иконопись. СПб., 2002.

Мартынов 2000 — *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000.

Типикон 1995 — *Скабаланович М.* Толковый Типикон. Киев, 1910. Вып. 1—3. (Ре-принт: М., 1995).

Трубецкой 1993 — *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология*. М., 1993. С. 195—219.

Успенский 1971 — *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

Успенский 1993 — *Успенский Л.А.* Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология*. М., 1993. С. 318—349.

Успенский 2004 — *Успенский Н.Д.* Православная вечерня: историко-литературный очерк. Чин всенощного бдения на православном Востоке и в русской церкви. М., 2004.

Флоренский 1996 — *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М., 1996.

Сокращения

АА — архив автора.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПЕДАГОГОВ САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ им. Л.В. СОБИНОВА ПО ПРОБЛЕМАМ ФОЛЬКЛОРА (1996 — 2006 гг.)

Сборники текстов

Яршко А.С. Народные песни Великой Отечественной войны. — Саратов: Приволжское книжн. изд-во, 2001. — 247 с.

Монографии

Варламов Д.И. Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века. — Саратов, 2000. — 144 с.

Варламов Д.И. Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян. — Саратов, 2000. — 128 с.

Демченко А.И. Музыкальная культура Саратова. — Саратов, 2001. — 86 с.

Кулапина О.И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки: Монография. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2004. — 356 с.

Яршко А.С. Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств: Монография. — М.; Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. — 284 с.

Сборники научных статей

Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: опыт коллективного исследования. Межвуз. сб. науч. тр. / Ред.-сост. Д.И. Варламов. — Екатеринбург: Уралтрейд, 2000. — 62 с.