

УДК 378(09)+785+781.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.3/23.166823>

Пенфей СУНЬ,

orcid.org/0000-0003-0599-1504

кандидат педагогических наук,

преподаватель

Института искусств Университета Янцзы

(Цзиньчжоу, Китай) *alex1973@i.ua*

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИКИ КОЛОКОЛЬНОСТИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ С. РАХМАНИНОВА

В статье обсуждается проблема восприятия фортепианной музыки Рахманинова китайскими студентами в контексте взаимодействия различных национальных традиций. Символика колокола рассматривается в качестве стилиобразующего элемента в фортепианной музыке русского композитора, представляет определенные трудности для китайского музыканта в плане образного содержания и музыкально-выразительных средств. Определяется основная педагогическая задача в процессе практического (масс- и исполнительского) освоения музыкального символа колокола. Предлагается метод сравнительного анализа символики колокола в европейской и китайской культурных традициях с целью выявления смысловых соответствий и различий.

Ключевые слова: символ, символика, колокол, культурная традиция, музыкальная образность, адекватное восприятие.

Sun PENG FEI,

orcid.org/0000-0003-0599-1504

Ph.D. in Pedagogical Sciences

School of art Yangtze University

(Jingzhou, China) *alex1973@i.ua*

MUSICAL-PEDAGOGICAL ASPECTS OF PERCEPTION OF THE SYMBOLIC OF BELLS IN THE S. RAKHMANINOV'S PIANO MUSIC

The article discusses the problem of S. Rakhmaninov's perception of piano music by Chinese students in the context of the interaction of various national traditions. Understanding the national specifics of S. Rakhmaninov's piano works is an important task of Chinese musical pedagogy. Because without an understanding of the figurative content of the composer's music, its adequate perception and performance is impossible. The symbolism of the bell is regarded as the main stylistic element in the piano music of the Russian composer. For modern Chinese musicians this element is not always "open" due to differences in mentality and national traditions. It presents a difficulty for a Chinese musician in the process of understanding the figurative content of music and expressive means. The main pedagogical task is determined in the process of practical mastering of the musical symbol of the bell. It consists in determining the semantic complex of the bell symbolism, which forms an adequate perception by Chinese students of S. Rachmaninov's piano music.

A method of comparative analysis of the symbolism of the bell in the European and Chinese cultural traditions is proposed in order to identify semantic correspondences and differences. The sound image of the bell reveals the connection of the music of the Russian composer with the traditions of the national culture and with the musical symbol that reflects the ancient experience of perception and experience of life, its spiritual foundations. Such symbolism of the bell coincides with the Chinese cultural tradition, because the bells in China are an ancient ritual instrument. Playing this instrument had a deep sacred meaning: it instills peace and joy in the soul, connects Heaven and Man, harmonizes Heaven, Earth and Man. But in China, the bell was still a symbol of power and high status in society, the royal nobility and the emperor. This distinguishes it from Russian culture, which linked the exceptional bell to the Voice of Heaven.

Adequate perception of the musical symbol of the bell in S. Rachmaninov's piano music is associated with the study of a wide range of cultural factors related to the national tradition of Russian and Chinese cultures. This allows Chinese students to correctly perceive and hear the specificity of Rachmaninov's musical style – timbre, melody, rhythm. This method of comparative analysis comprehensively solves the pedagogical task of explaining the figurative content of a national cultural symbol in S. Rakhmaninov's music.

Key words: symbol, symbolism, bell, cultural tradition, musical imagery, adequate perception.

Постановка проблемы. Музыкально-педагогическая деятельность связана с широким смысловым полем музыкального искусства, включающем в себя самые разнообразные его стороны – исторические, национально-культурные, стилевые и жанровые, музыкально-языковые, индивидуально-композиторские и т. п. Все эти стороны непосредственно задействованы в образовательном процессе, каждая из них влияет на формирование адекватных представлений учеников о том или ином музыкальном произведении, а также на развитие их специальных навыков и умений понимания музыки. Психологи и искусствоведы утверждают, что восприятие музыкального произведения строится на отражении в сознании человека звуковых комплексов и структур, которое направлено на постижение и понимание художественного смысла как особой формы отражения объективной реальности. И символы, как известно, оказывают огромное влияние и на формирование этого художественного смысла, и на его восприятие. Некоторые современные философские концепции музыки основаны на понимании символа как онтологического элемента музыкального искусства, а символику – как неизменную составляющую триады музыкального содержания (наряду с эмоциями и изобразительностью). Поэтому владение обширным полем символических образов музыкального искусства позволяет учителю музыки донести до учеников художественный смысл музыкального произведения и направить их восприятие в нужное образно-содержательное русло.

Фортепианная музыка С. Рахманинова является признанной классикой европейского музыкального искусства и во всём мире признана символом русской духовной культуры. Она чрезвычайно популярна и среди современных китайских пианистов, она часто исполняется в академических кругах Китая, её изучают в консерваториях и университетах. Однако понимание музыкального содержания этих сочинений, представляющих европейскую культурную традицию, представляет для китайских студентов значительные сложности, которые обусловлены существенными различиями между культурой Запада и Востока, России и Китая. К таким сложным элементам фортепианной музыки С. Рахманинова относится музыкальная символика, которая является одним из самых важных выразительных элементов индивидуального стиля композитора. Исследователи творчества русского композитора особенно выделяют в этом плане звуковой символ колокольного звона, который часто присутствует

в произведениях русского классика и составляет их специфическую образно-выразительную сферу. Для современных китайских музыкантов она не всегда «открыта» в силу различий менталитета, национальных традиций и т. п. Поэтому для музыканта-педагога актуальной становится проблема освоения феномена колокольности как художественного символа в музыке С. Рахманинова – это даёт возможность понимания образного содержания музыкального произведения и особенностей композиторского стиля.

Анализ исследований. Музыкально-педагогические аспекты интерпретации образной семантики музыкальных произведений разработаны Б. Асафьевым, А. Бондаревым, А. Закировой, С. Малкиным, Г. Манасовой, Н. Салминой, Л. Масол, О. Олексюк и другими учёными. Музыкальная символика как стилиобразующий фактор творчества С. Рахманинова рассматривалась такими исследователями, как Б. Асафьев, А. Алексеев, В. Брянцева, Ю. Келдыш, В. Медушевский, М. Смирнов, Г. Дубровская. Музыкаведческие и культурологические трактовки колокольной символики С. Рахманинова представлены в исследованиях М. Арановского, Л. Гаккеля, Н. Каровской, Т. Лазутиной, А. Гусевой, А. Крючкова.

Цель статьи – выявить образно-содержательный комплекс символики колокольности, формирующий адекватное восприятие китайскими студентами фортепианной музыки С. Рахманинова в контексте национальной специфики русской и китайской культурных традиций.

Изложение основного материала. Творческую фигуру С. Рахманинова обычно связывают с традиционалистской линией развития европейской музыкальной культуры, которая была направлена на сохранение национальных основ русской музыки в условиях значительных изменений музыкального искусства в начале XX века. Например, Л. Гаккель в своём исследовании о фортепианной музыке XX века определяет С. Рахманинова как представителя «живительного традиционализма» (Гаккель, 1976: 6), указывая на принцип обновления фортепианного стиля композитора «изнутри», который не нарушал сложившихся жанровых и стилевых норм. В европейском же культурном сознании музыка русского композитора утвердилась в качестве духовно-эстетического феномена, для которого характерны глубина и объёмность смысла, красота формы и уникальность стиля.

В условиях современного музыкального образования в Китае, ориентированного на профессиональное освоение европейского культурного

наследия, фортепианная музыка С. Рахманинова естественным образом оказывается в статусе обязательного элемента: являясь классикой русского музыкального искусства XX века, она широко востребована в исполнительской практике, пользуется популярностью у современных китайских пианистов, постоянно звучит в концертных залах.

Осознание национальной специфики фортепианных произведений С. Рахманинова составляет одну из важнейших задач китайской музыкальной педагогики, поскольку без понимания образного содержания музыки композитора невозможно её адекватное восприятие и исполнение. Эта задача направлена, в первую очередь, на решение проблемы слуховой и исполнительской интерпретации «чужого», далёкого от китайской музыкальной традиции, образно-интонационного материала. Неотделима от этих вопросов и проблема специфики звукового облика фортепиано, которая в творчестве С. Рахманинова приобретает специальное значение. Наследник пианизма Листа-Рубинштейна, оказавшей определяющее влияние на развитие фортепианной музыки XIX–XX столетий, композитор открывает новые возможности инструмента, культивируя вокальность его звучания, истоки которой коренятся в традициях русской песенности. Мелодическая природа мышления композитора своеобразно преломилась в фактурной организации «поющих» мелодических линий, образуя феномен «многослойной» фактуры. Вопрос звукового облика инструмента ставит перед китайскими музыкантами нелёгкую задачу «слышания» тембровой колористики и регистровой выразительности фортепиано, составляющих одну из самых ярких качеств рахманиновской музыки.

Одним из самых важных свойств музыки С. Рахманинова является её смысловая плотность, которая часто реализуется посредством использования того или иного звукового символа. Как известно, символ является важнейшим атрибутом музыкального искусства – с его помощью в музыкальном произведении воплощается художественное содержание, национальная и культурная самобытность композиторской индивидуальности, культурные идеи той или иной исторической эпохи. Музыка как вид искусства оперирует музыкальными образами, которые создаются композитором посредством системы музыкальных знаков и символов: «... символизм как «универсалия мирового художественного процесса» продолжает оставаться «системой систем» (Салмина, 1988: 18). Такое понимание символов в полной мере соответствует классическим философским осно-

ваниям разработки педагогических возможностей символа, поскольку символы являются одной из форм человеческого сознания. Так, например, М. Мамардашвили понимает символы как особые выражения жизни сознания: «Символ для нас, во-первых, это то, что не просто соотносится с содержательностью сознания, а та конкретная вещь, которая конкретно и вещественно соотносится с чем-то определенным в содержательности сознания...» (Мамардашвили, 1999: 159).

Для музыкального искусства на любом историческом этапе символические средства выразительности были всегда актуальны. Как уже было сказано, художественный символ имеет способность отражать «внемusыкальное» содержание, такие объективные реалии как, например, мировосприятие отдельно взятой личности или целой эпохи. И символизм как ведущее направление художественного творчества XIX столетия (с которым, как известно, часто соотносят и стиль рахманиновской музыки), является лишь частным случаем символической сущности искусства вообще, которая и в другие исторические эпохи определяла природу музыкального творчества.

Одним из самых ярких звуковых символов в музыке С. Рахманинова является секвенция *Dies irae*, которая в европейском культурном представлении выступает символом смерти и Страшного суда («Остров мёртвых», «Симфонические танцы», Третья симфония, «Колокола», Рапсодия на тему Паганини и т. д.). Для мышления русского композитора характерно частое соединение интонаций средневековой секвенции с другим образно-звуковым символом – колокольным звоном, который приобретает в его творчестве самостоятельное значение. В русской музыке начала XX века обращение к сфере колокольности было чрезвычайно актуально. Этот интерес к древнейшему пласту русской культуры развивался на волне всплеска религиозных идей, связанных с возрождением идеи соборности, составляющей духовный стержень национальной культуры в целом. Образ колокола и колокольного звона неизменно связывался с древними истоками религиозной духовности и теологическими представлениями мире: «... колокольный звон есть символ церковной духовности. Вибрации колокольного звона создают в мире духовно-материальном те же образы, что пронизывающий слои эфира свет солнца и сияние свечей и паникадил» (цит. по: Ярешко, 2011: 60). Однако не у всех композиторов образ колокола и колокольного звона приобретал символические черты. В музыкальных произведениях С. Рахманинова этот образ обретает подчёр-

кнута символический смысл, причём в различных вариантах: это и символ Родины, и олицетворение тревоги, и символический образ различных периодов человеческой жизни.

Музыковеды отмечают, что звуковой образ колокольного звона является важным конструктивным элементом музыкальных произведений русского композитора, фортепианных в том числе. Этот образ во многом определяет тематическую, ритмическую и структурную организацию многих фортепианных опусов С. Рахманинова (этюды-картина ор. 39 *es-moll*, Второй фортепианный концерт, прелюдии ор. 3 и ор. 23, Первая сюита для двух фортепиано и другие). Своеобразие фортепианной фактуры в подобного рода сочинениях обусловлено «звонной» трактовкой инструмента, оно обнаруживается в регистровом и тембровом колорите фортепиано, метроритмической организации музыкального тематизма и его интонационно-мелодической основе.

Отмеченные специфические особенности фортепианной музыки С. Рахманинова присущи его наиболее известному произведению – Второму фортепианному концерту, который пользуется неизменной популярностью у современных исполнителей и является своего рода символом русской музыки XX века. Это сочинение часто звучит и в интерпретациях современных китайских пианистов, для которых великое сочинение Рахманинова стало олицетворением европейского музыкального искусства в целом. Созданный композитором в пору творческого расцвета, на рубеже двух столетий (1900–1901 гг.), Концерт воплотил самые яркие и самобытные черты рахманиновского стиля русского периода (в противовес стилевому облику произведений, созданных композитором за пределами России). Неслучайно разнообразные характеристики этого произведения сводятся к выводу о том, что во Втором концерте – «весь русский Рахманинов» (Гаккель, 1976: 6), в нём сокрыты неисчерпаемые образно-содержательные и интонационные смыслы его музыки.

Тематизм колокольного звона приобретает в Концерте значение лейтмотива, звучание которого каждый раз приобретает иное смысловое значение. Первая часть открывается не традиционным оркестровым изложением основной темы сочинения, а мощными аккордами солиста, которые звучат как набат. Знаменитая колокольная тема, воплощающая центральный для рахманиновского творчества образ-символ, звучит у фортепиано, демонстрируя новые выразительные возможности инструмента. В кульминации второй части

появляются три арпеджированных аккорда, которые приобретают яркий колорит за счёт альтерированных гармоний. Фактурно и ритмически они соотносимы с начальными аккордами темы-эпиграфа, однако их гармоническая трансформация придаёт им лирический тон, вызывая образные ассоциации с колокольными перезвонами. Звуковой символ, таким образом, приобретает смысловую многогранность: величественная, «во весь свой рост Россия» (известное определение Н. Метнера) в заглавной теме, и «звенящие дали» в кульминации средней части. Ещё одно переосмысление колокольной темы находим в репризе финальной части концерта: плотная аккордовая фактура оркестра звучит в ритме мерных ударов, имитируя звучание колокола. Следующая за этим каденция солиста построена на пассажах из «объёмных» интервалов кварт и квинт, имитирующих колокольных перезвонов в верхнем регистре. Указанный фрагмент выстроен по принципу расширения темброво-регистрового диапазона и октавных переключек правой и левой рук. Последующий материал (*Maestoso*) вновь проводит тематический комплекс аккордовой колокольности, но уже в изменённом синкопированном ритме, на самом громком динамическом уровне и с регистровыми переключками в верхнем регистре. Все эти интонационные и фактурные изменения способствуют созданию ликующего, апофеозного характера музыки, характерного для праздничного перезвона колоколов.

Как видим, в Концерте С. Рахманинова колокольность воплощает принцип символизации звуковых образов, соотносимый с эстетическими установками художественного творчества рубежа XIX–XX веков, в частности – символистского искусства. Звуковой образ колокольного звона в данном случае раскрывает глубинную связь музыки композитора с традициями национальной культуры, с тем музыкальным символом, который вбирает в себя многовековой опыт восприятия и переживания жизненных реалий и отражает их духовные основания. Художественное совершенство музыки С. Рахманинова обнаруживается и в том факте, что колокольная образность адекватно воспринимается и китайскими исполнителями, которые на первый взгляд представляют совершенно иную культурную традицию. Так, знаменитый во всём мире пианист Ланг Ланг следующим образом определил основную музыкальную образность произведений Рахманинова: «Первое, на что я обратил внимание, – это ветер. Я заметил это и в музыке – некоторые пассажи буквально «проносятся», как ветер. Во-вторых, все очень

большое, мощное и благородное – как памятник Чайковскому. И, конечно, одно из самых сильных впечатлений – колокола. Я посетил монастырь в Москве и был поражен красотой звучания настоящих колоколов. Рахманинов слушал колокольный звон, и он, несомненно, вдохновлял композитора, направлял его» (Самый известный китайский пианист..., 2005). То обстоятельство, что китайский музыкант «услышал» образный смысл музыки русского композитора, не случайное и обусловлено некоторой общностью представлений о символике колокольного звона в различных культурных традициях, китайской в том числе.

В большинстве древних культур звучание колокола отождествлялось со звуками иного, небесного мира и связывалось со способностью музыки устанавливать высший космический порядок. Сакральная природа звука, производимого колоколом, закрепились в сознании людей благодаря его положению между Небом и Землей: «колокол выполняет функцию связующего звена, выступая в качестве проводника воли Небес и соединяя человека с Богом» (Шнеерсон, 1952: 164). Поэтому всевозможные разновидности колоколов (колокольчики, бубенцы) присутствуют в ритуально-обрядовой практике различных народов с самых древних времён и символика колокольного звона связана изначально с духовной стороной человеческой жизни. Основными функциями звона были также сигнальная и магическая. Он оповещал о торжественных церемониях, богослужениях в храмах, движении войск и т. п. «Колокола звонили при встрече высокого гостя или начальства, сообщали о важных государственных или местных событиях, колокольный звон оповещал о пожаре, выступал временным и пространственным (колокольно-маяки) ориентиром, колокола сообщали о приближении неприятеля...», – отмечают исследователи колокольного звона в русской культуре (Прощенко, 2011: 57). Он также служил в качестве оберега для скота, известно, что древнегреческие солдаты отделяли колокольчиками щиты, древнеегипетские жрецы привязывали их к щиколоткам, иудейские первосвященники украшали колокольчиками подола одежд, древние римляне клали их в гробы к покойникам (Нарожная, 2005). Колокольный звон также выполнял функцию событийного знака (вечевые колокола, набатные и т. п.).

Позднее, в христианской Европе, на первый план выходит ритуально-культовая функция колокольного звона, которая связывается преимущественно с сакральной символизацией колокола. В связи с этим колокол часто называют «звучащей

иконой» или «молитвой в бронзе», так как, собирая верующих на богослужение, он своим звучанием славит Бога и призывает к благочестию пришедших в храм. «Колокола обладали рядом иных выразительных музыкальных средств и создавали внешнюю сакральную атмосферу храмов, новый соборный вид сплочения людей, будучи символом призыва к единению духа и веры» (Крючков, 2015). Соответственно, в этом смысловом контексте даже первичные сигнальные функции колокольного звона обростали более глубокими сакральными смыслами в восприятии христиан: колокол как «глас божий», колокола «моего часа» (похоронный звон или колокола забвенья) и т. п.

В китайской культуре колокольный звон занимает одно из центральных мест, с ним связаны аналогичные представления, к тому же исследователи считают, что возникновение колокола связано именно с Китаем. «Первые литые колокольчики, сохранившиеся до наших дней, родом из Китая, откуда по Великому шелковому пути распространились в других странах Азии и Ближнего Востока, а затем и в Европе (Прощенко, 2011: 56). Существуют также версии, что колокольчики одновременно появились в нескольких культурах разных древних народов. Одним из самых известных и примечательных образцов китайских колоколов является «бяньчжун» (*bianzhong*) – музыкальный инструмент, распространённый в ритуальной практике при императорском дворе в период правления династии Чжоу (1045–221 гг. до н. э.). Этот древнейший ударный музыкальный инструмент состоял из набора различной величины и формы бронзовых колокольчиков на каменном постаменте. Украшенный изящной резьбой «бяньчжун», кроме своего ритуального назначения, символизировал власть и высокое положение в обществе. Кроме того, игра на этом инструменте имела и глубокий сакральный смысл: игра на них умиротворяет и вселяет в душу покой и чистую радость. Гармония Неба, Земли и Человека – то, что древние называли «единением неба и человека» (*тянь жэнь хэ и*), «гармонией всего сущего» (*ваньву хэсе*) вновь воплотилась здесь (Шань Ко, 2002: 68).

С древних времён в Китае считается, что звучание колоколов является проявлением вселенской гармонии, проводником небесной энергии. Неслучайно воздушные колокольчики, которые применяются в традиции Фэн Шуй, используются именно для гармонизации пространства: звуки, которые они издают, являются символическим проявлением невидимых нитей, связывающих мир земной с миром небесным.

С распространением в Китае буддизма в период династий Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), колокол стал использоваться в качестве культового инструмента в храмах, во многих из них есть высокие колокольные башни. В буддизме считается, что «... звонкий и глубокий звук колокола пробуждает заблудших в море скорби людей» (Нарожная). В храмах, как правило, есть два вида колоколов, которые выполняют сигнальную функцию: «храмовый колокол», который подвешивается на колокольной башне и бьёт в определённое время суток (утро, полдень, вечер) и «призывающий колокол», который используется для сообщения о начале собрания (он находится внутри храма).

Таким образом, можно утверждать, что колокол как символический образ национальной культуры присутствует и в России, и в Китае. «Колокол <...> является феноменом русской культуры, воплотившим интеграцию веры, искусства и быта, а потому может рассматриваться в качестве одного из важнейших символов, олицетворяющих духовный мир нации», – считает российский культуролог Н. Каровская (Каровская, 2000: 4). Это мысль в полной мере соотносима и с китайской культурной традицией, в которой искусство колокольного звона с самых древних времён играло важную роль и распространялось на различные сферы жизни нации – бытовую и повседневную, религиозную и духовную. И это сходство фундаментальным основанием правильного восприятия образного содержания музыки С. Рахманинова, запечатлённого в музыкальных символах колокольности: для китайского слушателя и исполнителя в целом понятны смысловые значения подобной музыкальной образности.

Но во втором фортепианном концерте присутствуют две разновидности колокольного звона – набат и перезвон. Для китайского слушателя и, тем более исполнителя, важно различать смысловое наполнение этих двух образно-выразительных сфер музыки русского композитора. Так, например, колокольный перезвон в православной традиции связан со светлым радостным настроением, он использовался в праздничные дни и символизировал «благовест» с Небес. Звон же набата (специального большого колокола) связан с негативными образами тревоги или бедствия. Очень часто такое понимание перезвона и набата

встречается в русской поэзии конца XIX – начала XX веков: эти разновидности колокольного звона соотносятся поэтами не только с переживаниями и чувствами, но и с размышлениями о бренности жизни, об утрате Родины (К. Бальмонт, И. Анненский, В. Иванов, А. Белый). А в поэзии Ф. Сологуба и Н. Гумилёва, по мнению литературоведов, колокол выступает как символ революции: «... впервые в русской поэзии возникает метафора колокольного звона как вестника духа времени» (Лассан, 2014: 36). Соответственно, музыкальная выразительность музыки С. Рахманинова направлена на звуковое воплощение современных композитору настроений и переживаний общества, духа своего времени – колокольный звон в данном случае явился тем символом, который был понятен большинству русских людей, поскольку был изначально связан с национальной традицией.

Выводы. Таким образом, адекватное, *понимающее* слышание колокольной символики в фортепианной музыке С. Рахманинова китайскими студентами связано с освоением широкого спектра немusыкальных смыслов, связанных с национальной традицией русской культуры. В процессе изучения фортепианных сочинений русского композитора, на наш взгляд, целесообразно обратиться к символике колокольного звона в китайской культуре, которая позволит выявить общность и различия бытования колокольности в двух национальных традициях. Кроме того, такой сравнительный анализ решает целый комплекс педагогических задач в процессе освоения музыкальных сочинений, представляющих европейскую профессиональную традицию. Это и выявление национальных истоков музыкальной образности музыкального произведения, и определение художественных принципов индивидуального-композиторского преломления жанрово-стилевого комплекса колокольного звона в специфике фортепианной фактуры, и формирование представлений о смысловых соответствиях символики колокольности в различных национально-культурных традициях. Такой подход органично вписывается в современный контекст кросскультурных педагогических концепций, которые чрезвычайно актуальны для музыкальной педагогики Китая, ориентированной на профессиональное освоение европейской музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.: «Музыка», 1976. 295 с.
2. Каровская Н. Феномен колокола в русской культуре: дисс. ... канд. культурологии: спец. 24.00.02 – «Историческая культурология»; Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2000. 214 с.
3. Крючков А. Колокола в русской классической музыкальной культуре. URL: <http://litbell.ru/articles/183>.
4. Лассан Э. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре). URL: <http://journals.rudn.ru/linguistics/article/viewFile/9329/8780>.
5. Мамардашвили М. Символ и сознание. М.: «Языки русской культуры», 1999. 216 с.
6. Нарожная С. Колокола и колокольчики: сорок веков истории. Опыт сравнительной хронологии. URL: http://decorbells.ru/history_40centures.htm.
7. Олексюк О. Музична педагогіка: навч. посібник. К.: КНУКиМ, 2006. 188 с.
8. Прошенко Р. Феномен колокольного звона в секулярных и религиозных ритуалах славян. *Вестник МГУКИ*. 2011. № 6 (44). С. 54–58.
9. Салмина Н. Знак и символ в обучении. М.: Издательство Московского университета, 1988. 288 с.
10. Самый известный китайский пианист записал Рахманинова. URL: <https://lenta.ru/news/2005/03/28/pianist>.
11. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М.: «Музгиз», 1952. 252 с.
12. Шэнь Ко. Записи бесед в Мэнси [Пер. фрагментов с кит. и примеч. И. Алимова]. *Петербургское востоковедение*. Санкт-Петербург, 2002. Вып. 10. С. 60–74.
13. Ярешко А. Сакральный смысл православных колокольных звонов. *Колокольный звон как феномен славянской культуры: история и современность*. Белорусская Православная Церковь, 2011. С. 47–62.

REFERENCES

1. Gakkell L. Fortepiannaya muzika XX veka [Piano music of the twentieth century. Essays]. Leningrad: Muzika, 1976. 295 p. [in Russian].
2. Karovskaya N. Fenomen kolokola v russkoi kulture [The phenomenon of the bell in Russian culture]. Yaroslavl, 2000. 214 p. [in Russian].
3. Kryuchkov A. Kolokola v russkoi klassicheskoi muzikalnoi kulture [Bells in Russian classical musical culture]. URL: <http://litbell.ru/articles/183> [in Russian].
4. Lissan E. [Blagovest is replaced by the alarm bell (the discourse of the bell in Russian culture)]. URL: <http://journals.rudn.ru/linguistics/article/viewFile/9329/8780> [in Russian].
5. Mamardashvili M. Simvol i soznanie [Symbol and consciousness]. Moscow: Yaziki russkoi kulturi, 1999. 216 p. [in Russian].
6. Narozhnaya S. Kolokola i kolokolchiki: sorok vekov istorii. Opit sravnitelnoy hronologii [Bells and bells: forty centuries of history. The experience of comparative chronology]. URL: http://decorbells.ru/history_40centures.htm [in Russian].
7. Oleksyuk O. Muzichna pedagogika [Pedagogic of music]. Kyiv: KNUKIM, 2006. 188 p. [in Ukrainian].
8. Proshchenko R. Fenomen kolokolnogo zvona v sekulyarnih i religioznych ritualah slavyan [The phenomenon of bell ringing in secular and religious rituals of Slavs]. *Bulletin of MGUKI*. 2011. № 6 (44). P. 54–58 [in Russian].
9. Salmina N. Znak i simvol v obuchenii [Sign and symbol in training]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1988. 288 p. [in Russian].
10. Samiy izvestniy kitayskiy pianist zapisal Rahmaninova [The most famous Chinese pianist recorded Rachmaninoff]. URL: <https://lenta.ru/news/2005/03/28/pianist> [in Russian].
11. Shneerson G. Muzikalnaya kultura Kitaya [Musical culture of China]. Moscow: Muzgiz, 1952. 252 p. [in Russian].
12. Shen Co. Zapisi besed v Mansi [Recorded Conversations at Mansi]. *Petersburg Oriental Studies*. St. Petersburg, 2002. Vol. 10. pp. 60–74 [in Russian].
13. Yareshko A. Sakralniy smisl praslavnihih kolokolnih zvonov [Sacral meaning of Orthodox bells]. *Bell ringing as a phenomenon of Slavic culture: history and modernity*. Belarusian Orthodox Church, 2011. P. 47–62.