

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.34>

Михайлова Алевтина Анатольевна

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ: ЭСТЕТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ЧУВАШСКИХ ОБРЯДОВ**

Статья посвящена традиционной инструментальной культуре народов многонационального Поволжья. На основе данных письменных и устно-поэтических источников прослеживается бытование различных видов народного инструментария в чувашской культуре. Посредством обращения к чувашской традиционной культуре выявляются способы функционирования и роль музыкальных инструментов в традиционных обрядах и ритуалах, анализируется степень их сохранности в настоящее время. Основное внимание автор фиксирует на жанровых и стилистических особенностях инструментальной музыки, звучащей в чувашском свадебном обряде на современном этапе.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/34.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/34.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 1. С. 155-160. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## PITCH ACCENT PATTERN OF VOCAL GENRES OF THE KUBAN NOGAI ORAL TRADITION

**Kardanova Bela Baubekovna**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor

**Hubieva Laura Navruzovna**, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor

**EI'darova Natal'ya Gennad'evna**

*Karachaevno-Cherkessky State University named after U. D. Aliev, Karachayevsk*

*Beka-09@yandex.ru*

The article analyses the typological peculiarities of the pitch accent pattern of the traditional Kuban Nogai song tunes. The authors provide the theoretical justification of tone arrangement principles, their transformations, genre implementations and modern functioning. It is shown that the scales of the Kuban Nogai folk music are divided into anhemitonic and hemitonic (diatonic and chromatic), and each of them has certain structure and peculiarities of intra-tonal arrangement conditioned by temporal-phase and genre-style factors.

*Key words and phrases:* anhemitonic; hemitonic; diatonicism; chromaticism; tonal scales; trichords; tetrachords; pentachords; hexachords; heptachords; ambitus; intra-tonal arrangement; functioning.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 18.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.34>

*Статья посвящена традиционной инструментальной культуре народов многонационального Поволжья. На основе данных письменных и устно-поэтических источников прослеживается бытование различных видов народного инструментария в чувашской культуре. Посредством обращения к чувашской традиционной культуре выявляются способы функционирования и роль музыкальных инструментов в традиционных обрядах и ритуалах, анализируется степень их сохранности в настоящее время. Основное внимание автор фиксирует на жанровых и стилистических особенностях инструментальной музыки, звучащей в чувашском свадебном обряде на современном этапе.*

*Ключевые слова и фразы:* инструментальная культура; гусли; гармонь; скрипка; барабан; колокольчики; свадебный и погребальный обряды; частушка-такмак; песенный и плясовой наигрыши; звукоидеал.

**Михайлова Алевтина Анатольевна**, д. искусствovedения, доцент

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

*jareshko@mail.ru*

### ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ: ЭСТЕТИКА ТРАДИЦИОННЫХ ЧУВАШСКИХ ОБРЯДОВ

К числу ярких, самобытных народных культурных традиций относится инструментальное наследие народов, населяющих многонациональное Поволжье. Фольклорный инструментализм, являясь неотъемлемой частью многовековой традиции народов и впитав в себя коренные свойства и признаки этнокультуры, вместе с тем обладает неповторимым музыкальным языком, жанровыми и стилистическими особенностями, интонационно-тембровым «звукоидеалом» и особыми формами бытования. При этом в вопросах, касающихся традиционного инструментализма, еще много «белых пятен». Не до конца разработанной представляется история появления музыкального инструментария, порой противоречивыми остаются некоторые термины, связанные с инструментами, их конструкцией и особенностями звучания, что определяет *актуальность* данной темы исследования. Вопросы сохранности обрядов и их наполнения инструментальными формами музицирования связаны с проведением фольклорных экспедиций и фиксированием современного состояния традиционной культуры, введением в научный обиход нового музыкально-этнографического материала. В этом *научная новизна* и перспективность данного исследовательского направления, которое заключается не просто в выявлении и реконструкции инструментов, а в сохранении и развитии самобытности этого явления этнокультуры Поволжских народов. *Цель* исследования заключается в выявлении инструментальной составляющей в традиционной культуре этносов, населяющих многонациональный Поволжский регион. Поставленная цель предполагает решение ряда взаимосвязанных *задач*:

- выявить функционирование и роль музыкальных инструментов в традиционных обрядах и ритуалах и степень их сохранности в настоящее время на примере чувашской традиционной культуры;
- охарактеризовать жанровые и стилистические особенности инструментальной музыки, звучащей в чувашском свадебном обряде на современном этапе.

Широкое распространение инструментализма в культуре народов Поволжья было подготовлено значительным историческим развитием этой сферы на протяжении многих тысячелетий. Археологические источники говорят о наличии музыкального инструментария на этой территории с глубокой древности и сообщают об их важной роли в социокультурном быту поволжских народов. Помимо прикладной функции, они являлись атрибутами религиозного культа, сопровождая звоном (инструменты пока что не были описаны, по этому неясно, какой инструмент здесь подразумевается. – *А. М.*) молитвы, погребальные и другие религиозные обряды, имели при этом символику звуковых оберегов от злых сил и формировали характерный для каждого этноса тембровый «звукоидеал» [10, с. 19].

В письменных источниках также содержится достаточное количество историко-этнографических описаний музыкального инструментария и его предназначения в рамках культурной традиции. Важная роль музыкальных инструментов в исторических событиях также отражена в устном народно-поэтическом творчестве различных этносов Поволжья.

Обряды жизненного цикла являются той сферой, где инструментальная культура бытовала изначально и находится в хорошей степени сохранности до настоящего времени. Одним из наиболее ярко маркирующих этническую традицию является *свадебный обряд*, во множестве исторических упоминаний которого присутствует разнообразный инструментарий. Так, путешествующий по Волге в Персию в конце 30-х годов XVII столетия Адам Олеарий, помимо частых упоминаний о колокольчиках и колоколах, красочного описания колокольных звонов, отметил колокольчики в свадебном головном уборе марийской невесты [7, с. 456]. В XVIII – начале XIX в. в работах исследователей встречаются описание татарского свадебного инструментального ансамбля, состоящего из бубнов, балалайки и смычкового инструмента «кобез» [2, с. 192], у калмыков также игра на чебызге, волынке, гудке практиковалась в свадебных обрядах [4, с. 416, 481].

Остановимся подробнее на чрезвычайно развитой этнической инструментальной традиции в *музыкальной культуре чувашей*, у которых «в минувшие эпохи вся жизнь человека проходила в сопровождении музыки. Сразу после рождения ребёнок встречался с ней, и после смерти чуваш не расставался с музыкой, так, например, сильнейшим оскорблением для покойного считалось отсутствие на поминках танцев и песен» [11, с. 6]. Имея такую живую и развитую этнокультуру, у чувашей возникало и активно бытовало многообразие видов музыкального инструментария, звучавшего в церемониях обрядов и ритуалов. «Особое сакральное значение... музыкальных инструментов раскрывает чувашский язык, в котором понятие “играть на музыкальных инструментах” переводится не как “вылять” (играть), а как “калать” (говорить, вещать)» [Там же, с. 8].

Описывая экспедиционные поездки в 1773-1788 гг., этнограф П. Паллас отмечает бытование в свадебном обряде чувашей волынки, гуслей и гудка (кобез), которые использовались для сопровождения песен и плясок [8, с. 340-341]. В более поздних работах этнографов второй половины XIX – начала XX в. можно найти упоминание пузыря «шыбыр» (волынка), гуслей, барабана, балалайки, гармоники и «сильно распространившейся в последнее время» скрипки в традиционных обрядах этносов Поволжья – чувашских и марийских праздниках, обычаях и особенно свадебных обрядах [9, ч. 1, с. 102, 182, 185].

В русских деревнях балалайка, а впоследствии гармонь были неизменными спутниками молодежных вечеринок, посиделок и всеобщих массовых гуляний. Исполнение частушек и популярных европейских танцев – полька, кадрили, краковяк, падеспань – традиционно сопровождалось балалаечным и гармошечным аккомпанементом. В настоящее время описано более пятидесяти видов чувашских народных инструментов, которые, так или иначе, применялись в различных обрядах, ритуалах, на праздниках, в детских играх. Среди них есть духовые, струнные, мембранные, самозвучающие инструменты. От сельских информантов получены многочисленные свидетельства о бытовании инструментальных ансамблей, в состав которых входили балалайка, мандолина и гитара. Инструментальные дуэты балалайки и гармоники существуют и в современной чувашской деревне.

По мнению исследователей, «у чувашей, даже у бедняков, не бывает ни одного домашнего праздника, ни одних похорон и поминок, на которых не хрипела бы сосновая трехструнная скрипка». Известно, например, что когда умирал чуваш, то «в гроб хоть понемногу клали то, что покойник любил, чем забавлялся и чем занимался... если он был шăпăрсе (т.е. виртуоз, игравший на пузыре-волынке), то – пузырь...» [12, с. 223]. Чувашская волынка-пузырь (шăпăр) обладала, по языческим верованиям, знаковыми обереговыми от потусторонних сил свойствами: «Музыкант-пузырщик считался человеком необыкновенным, наделенным способностями связываться с потусторонними силами. Считалось, что его присутствие на свадьбе, игра на инструменте очищали происходящее, защищали молодых от нечистых сил, от вредного и какого-либо враждебного вмешательства» [8, с. 50-51].

К середине XIX в. в связи с активным проникновением христианства и городской культуры в чувашскую деревню волынка вытесняется из музыкального быта гуслями, а позже, к концу века – гармониками. Однако шăпăр, как отмечал С. Михайлов, остаётся «только на свадьбах и других всеобщих шумных пирах, на которых нельзя употреблять тихозвучной музыки. Ещё в начале XX в. шăпăр в отдельных районах широко использовался параллельно с гармониками, которые к тому времени распространились почти повсеместно. К 30-м годам XX века... шăпăр почти исчез даже из свадеб» [Цит. по: Там же, с. 52]. В настоящее время фольклорные ансамбли активно используют шăпăр, наряду с гармоникой, в качестве аккомпанирующего инструмента.

Из инструментов, которые до недавнего времени звучали преимущественно в обрядах погребения, на поминках, застольях, на посиделках и свадьбах, наиболее популярны и любимы чувашские гусли (*кёсле*) – инструмент с многовековой историей, известный как в мужской, так и в женской традиции. Чувашская скрипка (*сёрме купăс*) сопровождала человека всю жизнь, начиная с рождения и кончая посмертным существованием. Этнографические записи свидетельствуют об этом: «...если у чувашки [родился] младенец, отец его, насколько не медля, сам начинает варить кашу, потом созывает своих родных, друзей и скрипача...»; «[поминки] в некоторых местах... начинались шумной тризной... на могиле покойника, и сопровождалась ритуальными похоронными песнями и плясками под гармонику, скрипку или пузырь [шăпăр], чтобы умиловить покойника, сделать ему приятным пребывание в могиле» [11, с. 23].

Для чувашей было характерно также ансамблевое музицирование. О том, что музыканты-чуваша сыгрались на всех своих инструментах, составляя импровизированный оркестр из пузыря, гуслей, гармоники, балалайки, скрипки и барабана, писал А. Ф. Риттих в 1870 году. Такие оркестры спонтанно возникали на свадьбах, ярмарках, молодёжных и масленичных гуляниях [12, с. 224].

Распространение христианства привело к строжайшему запрету языческих обрядов и постепенному исчезновению музыкального инструментария. Советский период ускорил эти необратимые процессы,

и к середине XX века уникальные артефакты древней культуры практически растворились в нововведённых праздниках и исчезли из сформировавшейся новой социальной среды. Тенденциозное отношение к явлениям старинной культуры видно из примера, который приводит известный фольклорист и композитор В. М. Кривонос: «Процесс изготовления сярная сложен. На использование с этой целью козьей шкуры требуется специальное разрешение районных организаций» [Там же, с. 227]. Поэтому при важности и значимости инструментальной музыки, присутствовавшей у чувашей повсюду, где звучали песни, и звучавшей самостоятельно, традиции исполнительства, как и искусство изготовления инструментов в XX в., оказались почти утраченными. Лишь в 80-х годах XX столетия в связи с подъёмом фольклорного движения в Чувашии получила известность деятельность мастеров по изготовлению инструментов.

Исследователь чувашской культуры М. Г. Кондратьев констатирует: «Считалось “прогрессом”, что на первый план в быту (причём не только у чувашей, но и у всех соседних народов, в том числе и у русских) вышел такой относительно новый инструмент, как гармоника» [Цит. по: 11, с. 11-12]. Гармонь (*хут купӑс*, дословно – бумажный, картонный купӑс) на протяжении более полутора столетий приобрела доминантную функцию, универсализм в музыкальных традициях различных этнических групп. К этому привела новая социокультурная ситуация, появление новых музыкально-эстетических потребностей общества, а также зарождение новых форм и жанров музицирования – частушек (у чувашей – такмак) под сопровождение гармонии. Как пишет А. А. Михайлова в своей монографии, посвящённой бытованию саратовской гармоники в Поволжье, «достаточно быстрое включение гармонии в практику музицирования объясняется её разнообразными семантическими возможностями, а также неразрывным симбиозом с завоёвывающими популярность частушками...» [5, с. 32].

Первое упоминание о бытовании гармоники у чувашей относится к 1854 году. «Распространение получили однорядная гармоника натурального строя, двухрядная с так называемым русским строем и тальянка – однорядка, бытовавшая под названием “Минор”, с 1930-х гг. гармонь с хроматическим звукорядом, так называемая хромка» [13, с. 420]. Чаще всего применяется *хут купӑс* с натуральным строем. В настоящее время сопровождается множество песен и все пляски чувашей, известна как мужская, так и женская традиция исполнительства на хут купӑс.

Инструмент, без которого невозможно представить ни один праздник «верховых» чувашей, – чувашский двухсторонний барабан *«параппан»*. Сведения о его широком распространении мы находим в материалах с начала XIX столетия. Параппан применялся в ансамблевом музицировании с волынкой при сопровождении танцев и обрядовых песен, придавая им особый динамизм и экспрессию: «Напевы нетактовой квантитивной ритмики выделялись своеобразием использования ударного инструмента, которым подчеркивались ритмические акценты, движения и притопы исполнителей. Параппан выполнял дирижерскую функцию, увлекая своими ударами певцов к единому ритмическому дыханию. <...> В сёлах верховой группы этот инструмент и теперь широко бытует и звучит не с шӑпӑр, а с гармониками и колокольчиками, которые иногда заменяются бубнами классического типа или треугольником» [8, с. 53].

В настоящее время чувашские народные музыкальные инструменты также являются непременным атрибутом традиционных обрядов и праздников, наиболее знаковый и сохранившийся – *свадебный обряд*, имеющий свои национальные особенности драматургического действия, ритуальной атрибутики и музыкального наполнения. Свадьба была подчинена определённым правилам, связана с необходимыми ритуальными действиями. При этом свадьба содержала не только песни, но и инструментальную музыку (в настоящее время это преимущественно наигрыши на гармонии), органично сочетающуюся с народной хореографией.

Функционирование инструментов происходило в соответствии с драматургией обрядового действия. По функциональной принадлежности свадебные наигрыши можно разделить на следующие группы.

Первая группа – свадебные наигрыши на гармонии, относящиеся к традиционному фольклору, наиболее раннему. Возможно, в древности они исполнялись на других народных инструментах. Их отличает традиционная для чувашского фольклора двухсложная (или двухмерная), по терминологии М. Г. Кондратьева, ритмическая конфигурация, квинтовый амбитус мелодии, которая складывается из простейших ячеек повторного типа. Таков «Свадебный наигрыш под песню», которую исполняют стороны невесты и жениха, когда выводят невесту из дома. Наигрыш бытует в селе Первомайское Батыревского района (см. Пример № 1).



Пример № 1. «Свадебный наигрыш под песню»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Приведённые музыкальные примеры записаны в 2014 году А. Н. Сорокиным от гармониста Николая Васильевича Сорокина, 1939 г.р. в с. Первомайское Батыревского района Чувашской Республики. Расшифровки выполнены А. Н. Сорокиным под руководством автора статьи.

Вторая группа – плясовые наигрыши, сопровождающие народную хореографию. По своему типу они чрезвычайно разнообразны и характеризуют тот или иной танец. Например, «Плясовая» (наигрыш верхних чувашей, который традиционно исполняется на всех праздниках и гуляниях) относится к квантитативной ритмической структуре, с чётким делением на четыре музыкальные фразы:  $a + a1 + b + b$  (четырёхтактового строения) по типу парапериодичностей (как известно, характеризующей древние формы музицирования у русских и чувашей). Построенная на основе пентатонного звукоряда, она отличается ритмическим своеобразием: синкопы в первой музыкальной фразе создают прихотливый рисунок, эмоциональную активность пляшущих (см. Пример № 2).



Пример № 2. «Плясовая»

Традиционный танцевальный наигрыш низовых чувашей – иного типа, он относится к традиционным танцевальным формам и бытует в свадебном обряде как ритуал. Его структуру отличает композиция из двух периодов. Первый – быстрая фигурация шестнадцатыми по пентатоническому мажорному звукоряду, переходящая в минорный тип (терцией ниже), но с проходящим диатоническим элементом – звуком «ля», при этом полутон не разрушает общей ангемитонной структуры, а лишь обогащает её новой интонацией. Второй период в мелодическом отношении полностью построен на мажорной пентатонике и представляет собой ритмически активную музыкальную фразу формульного типа, которая многократно повторяется под танец:



Первый и второй период отличают своеобразная остановка ритма в виде тонического аккорда в окончании каждой музыкальной фразы. Это создаёт особый ритмомелодический эффект «бесконечности», что соответствует структуре танца (см. Пример № 3).



Пример № 3. Танцевальный наигрыш

Рассмотрим ещё один танцевальный наигрыш (общая пляска на свадьбах и гуляниях), записанный в селе Первомайское Батыревского района. По своему мелодико-ритмическому содержанию он основан на известной русской хороводной «На горé-то калина». Однако при общем сохранении ритмической структуры мелодика полностью построена на пентатонике. В результате создаётся совершенно определённый чувашский колорит этого наигрыша (см. Пример № 4).



Пример № 4. Свадебный танец

В русской свадьбе и в свадебном фольклоре чувашей существуют типовые напевы. Один из них – «Кай, кай, Ивана» – шуточная песня (такмак), которая посвящается жениху, невесте или холостому парню – дружке жениха. Построенная на пентатонном звукоряде, она отражает повествовательный тип музыки. На подобный тип музыкального изложения указывает Э. Е. Алексеев: в ее основе постепенное плавное снижение тона, обусловленное размеренностью дыхания и его равномерным расходом [1, с. 131]. Гармонист, исполняя данную песню, чутко следует за певцами, создавая необходимую фразировку и помогая им точно интонировать в процессе пропевания нисходящей мелодической линии и смены устоев (см. Пример № 5).



Пример № 5. «Кай, кай, Ивана», шуточная песня (такмак)

Такое творческое «содружество» гармониста и певцов является особенно характерным для фольклора свадебного обряда, так как в настоящее время большинство свадебных песен исполняются под гармонию.

В представленной статье упомянута лишь небольшая часть наиболее распространённых чувашских инструментов, которые активно бытуют в настоящее время. Приведённые музыкальные образцы песенных и танцевальных наигрышей на гармонии свидетельствуют о богатстве и хорошей сохранности инструментальной музыки в традиционной культуре чувашского народа. Таким образом, современное состояние инструментальной культуры можно оценить как возрождение интереса к традиции, которая при всех катаклизмах XX столетия оказалась сохранённой в памяти людей и жила своей «скрытой» жизнью. К сожалению, перечень инструментов и их использование в традиционных ритуалах значительно сократился. Наиболее популярная – гармошечная традиция и корпус наигрышей, связанных с танцевальной музыкой обрядов жизненного цикла: свадьба, проводы в армию, народные гуляния. Остальные употребляются значительно реже: утрачиваются как сами инструменты, так и уходят из жизни играющие на них музыканты.

Процесс возрождения исчезающих инструментов возможен при условии профессионального обучения на национальных инструментах в музыкальных учебных заведениях, как это наблюдается с чувашскими гуслиями. Подобные положительные примеры мы имеем возможность наблюдать в Российской академии музыки имени Гнесиных на недавно созданной, творчески работающей и выполняющей важную социальную роль кафедре «Национальные инструменты народов России». Решение этих вопросов позволит возродить традиционные обряды и ритуалы в их подлинном виде, возможно, в концертной сценической форме, красочно звучащими, что, несомненно, будет сохранять и значительно обогащать этнокультуру народов России.

#### Список источников

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада: исследование. М.: Музыка, 1976. 287 с.
2. Гмелин С. Г. Путешествие по России для исследования всех трех царств в природе: в 3-х ч. СПб., 1785. Ч. III. 363 с.
3. Иванов В. П., Матвеев Г. Б., Егоров Н. И., Дмитриев В. Д., Кондратьев М. Г., Илюхин Ю. А. Культура Чувашского края: учебное пособие / сост. М. И. Скворцов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1995. Ч. I. 350 с.
4. Лепехин И. И. Дневные записки путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства в 1768 и 1769 году: в 4-х ч. СПб.: Имп. Акад. наук, 1771. Ч. I. 537 с.
5. Михайлова А. А. Саратовская гармоника в социокультурном пространстве полиэтнического региона Поволжья: монография. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2013. 408 с.

6. **Народное музыкальное творчество:** хрестоматия / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. 334 с.
7. **Никольский Н. В.** Сборник исторических материалов о народностях Поволжья. Казань: 5 гос. тип, 1919. 480 с.
8. **Осипов А. А.** Чувашская свадьба: обряд и музыка свадьбы в вирьял. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2007. 206 с.
9. **Риттих А. Ф.** Материалы для этнографии России. Казанская губерния: в 2-х ч. Казань: Тип. имп. Казанск. ун-та, 1870. Ч. 1. 150 с.; Ч. 2. 255 с.
10. **Финдейзен Н. Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / пер. с нем. М. – Л., 1928. Вып. I. 432 с.
11. **Чернов В. С.** Чувашские народные музыкальные инструменты: книга-альбом. Изд-е 2-е. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. 174 с.
12. **Чуваши: история и культура:** в 2-х т. / отв. ред. В. П. Иванов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. Т. 2. 335 с.
13. **Чувашская энциклопедия:** в 4-х т. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. Т. 4. Си-Я. 456 с.

### INSTRUMENTAL CULTURE OF THE VOLGA REGION PEOPLES: AESTHETICS OF THE TRADITIONAL CHUVASH RITUALS

**Mikhailova Alevtina Anatol'evna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Saratov State Conservatoire*  
*jareshko@mail.ru*

The article is devoted to the traditional instrumental culture of the multinational Volga region. Relying on written and oral-poetic sources, the author examines the functioning of different types of folk instruments in the Chuvash culture. Applying to the traditional Chuvash culture, the paper identifies the ways of usage and the role of musical instruments in traditional rites and rituals, analyses their preservation degree nowadays. The researcher focuses on the genre and stylistic peculiarities of instrumental music playing during the modern Chuvash wedding ritual.

*Key words and phrases:* instrumental culture; gusli; accordion; violin; drum; small bells; wedding and funeral rituals; chastushka-takmak; vocal and dance folk-tunes; acoustic ideal.

УДК 7.072.2(494)Вёльфлин

Дата поступления рукописи: 15.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.35>

*Статья анализирует место концепции Генриха Вёльфлина в истории методологии изучения искусства и гуманитарных наук. Взгляды швейцарского ученого обнаруживают родство с идеями структуралистов, Макса Вебера, неокантианцев, Вильгельма Дильтея. Теория Генриха Вёльфлина, который рассматривается как предшественник перечисленных авторов, обладает синтетическим характером и содержит в себе различные методологические перспективы, реализовавшие себя уже позднее, в XX веке. Ее внутренняя противоречивость может анализироваться в качестве эвристического достоинства, а ее методологический потенциал не исчерпан и может быть использован в современном искусствознании.*

*Ключевые слова и фразы:* Генрих Вёльфлин; методология; формальная школа; структурализм; художественные стили; история науки; искусствознание.

**Попов Денис Александрович**, д. искусствоведения, к. филос. н., доцент

*Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского*  
*pvden@yandex.ru*

### КОНЦЕПЦИЯ ГЕНРИХА ВЁЛЬФЛИНА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Генрих Вёльфлин по праву считается одним из создателей современного научного подхода к изучению искусства и одним из крупнейших представителей формальной школы в искусствознании. Более того, иногда можно встретить утверждения, что до Вёльфлина научного изучения искусства не существовало [7, с. 192], и, хотя это, конечно, преувеличение, оно отражает его особый статус в истории науки.

Вместе с тем при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что концепция Г. Вёльфлина занимает необычное место в истории изучения искусства и развития гуманитарной методологии в целом. Ее особое положение связано со сложностью идентификации ее статуса, ее связей с другими, родственными ей теориями и методологическими подходами, ее места в общем движении методологической мысли, нацеленной на создание адекватного понятийного аппарата для изучения художественных феноменов и шире – социокультурной реальности.

Генрих Вёльфлин – представитель формальной школы в искусствознании, которая сама по себе изучена достаточно хорошо. Однако хотя его вклад в развитие данной школы неоспорим, методология, предложенная Вёльфлиным, пока не рассматривалась в контексте истории гуманитарного знания в целом. В итоге концепция Вёльфлина вместе со всей формальной школой в искусствознании оказалась «изолированной» от общего движения гуманитарной методологии, она часто воспринимается как отдельный и самодостаточный феномен, развивавшийся вне всякого влияния извне, и сама, в свою очередь, никакого влияния за пределами искусствознания