

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.41>

Алесенкова Виктория Николаевна

[Схемы ментальной трансформации образа в символическом пространстве драмы-сказки \(на материале пьес "Потонувший колокол" Г. Гауптмана и "Ариана и Синяя Борода" М. Метерлинка\)](#)

Цель исследования заключается в выявлении архетипических схем трансформации образа (ментальных схем) на материале символистской драмы-сказки. В статье осуществляется когнитивный анализ пространства и его взаимодействия с персонажами в пьесах "Потонувший колокол" Гауптмана и "Ариана и Синяя Борода" Метерлинка. Научная новизна работы определяется смещением акцента с изучения дискретных функций персонажей в структуре общего действия сказки в сторону комплексного изучения сценария циклического развития образа. Полученные результаты показали, что ментальные схемы трансформации образа являются визуальной репрезентацией метафизического опыта драматургов и способствуют познанию природы человеческой души посредством искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/5/41.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 208-213. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/5/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

эти символистские драмы Герхарда Гауптмана и Мориса Метерлинка, основанные на сказочном сюжете, представляют собой уникальную базу для когнитивного анализа пространства и позволяют выявить посредством архетипических схем ментальной трансформации (далее – ментальных схем) заложенный в них драматургами метафизический смысл. Особую актуальность в рамках данного исследования приобретает возможность познания человеческой природы посредством искусства. Сравнительный анализ ментальных схем тем более интересен, что обе пьесы были написаны в один год – 1896 – авторами одного возраста: Гауптман и Метерлинк одногодки (оба 1862 года рождения).

В основные *задачи* входят изучение символического пространства в пьесах-сказках, выявление ментальных схем на основе фабулы и их анализ. В статье применяются преимущественно структурно-семантический и лингво-когнитивный *методы исследования*. *Теоретическая база* охватывает проблемы методологии анализа сказки (В. Пропп, А.-Ж. Греймас), вопросы когнитивной лингвистики и психологии (Дж. Лакофф, М. Джонсон, У. Найссер, К. Юнг), аспекты семиотики и философии искусства в разной степени (Ю. Лотман, Г. Башляр, Платон, Вяч. Иванов, П. Флоренский, М. Элиаде, Х.-Э. Кэрлот, К. Ясперс). *Практическая значимость* статьи заключается в развитии и продвижении лингво-когнитивного подхода к символистскому тексту, в перспективе использования ментальных схем как аналитического инструмента.

Сказочный сюжет вышеназванных пьес выстраивается в координатах когнитивных моделей «верх/низ» и «внутри/снаружи», которые помогают на начальном этапе определить концепты пространства и изучить, в свою очередь, ментальные схемы трансформации образа в контексте этого пространства. Что следует понимать под ментальной схемой? В рамках данного исследования более приемлемо толкование схемы «как структуры и формы активности», предложенное У. Найссером [12], в теории которого схема представляет собой «часть полного перцептивного цикла» [Там же, с. 73], возникающего в воображении субъекта под влиянием принятой и изменяемой информации. Ментальные схемы трансформации в рассматриваемых пьесах обусловлены смысловыми действиями персонажей, которые складываются в непрерывный сценарий их перемещений в пространстве и взаимодействия с объектами, имеющими символическое значение. Давая оценку внешним действиям героев как невидимым проявлениям человеческой души, автор статьи солидаризируется с мнением Вяч. Иванова [6], Ю. Лотмана [10], С. Лангер [9] и других известных мыслителей, что познание человека через искусство более продуктивно, чем сугубо научное, ведь «искусство зримо воплощает те силы, которые изображаются в идеях» [20, с. 242].

Символическое пространство, как известно, подразумевает наличие двух миров: материального и духовного, физического и метафизического, рационального и иррационального, – которые преломляются в символических образах, заставляя воспринимающего субъекта применять символический, или мифический, тип мышления. С этой точки зрения, все действия в символистской драме, равно как и в волшебной сказке, тоже нужно рассматривать как символические, благодаря чему трансформация образа того или иного персонажа складывается в картину представлений о природе человеческой души. В связи с этим нельзя не упомянуть метод исследования В. Проппа, первопроходца в изучении сказочных сюжетов.

Новизна метода Проппа на фоне развития современной ему науки заключалась в категоризации действий как ограниченного ряда универсальных «функций действующих лиц» [15], выявляющих сущностный смысл развития фабулы. И хотя на основе этого метода позже был разработан принцип структурного анализа не только литературного текста (А.-Ж. Греймас), но и сценического действия (А. Юберсфельд), первоначальный вектор изучения трансформации сказочного образа был утрачен. В трудах Греймаса функции Проппа получили определение «актантных моделей» [5] и были сгруппированы в пары противоположностей (запрет/нарушение, выведывание/выдача и т.д.), которые затем были переосмыслены как обобщенные «трансформационные модели», потерявшие связь со своим контекстом. В результате, одна из основных моделей Греймаса – «нарушение порядка / испытание / восстановление порядка» [4] – может охватывать сюжеты далеко за пределами сказочных, и, напротив, в символистских пьесах-сказках «Потонувший колокол» и «Ариана и Синяя Борода» такой трансформации не происходит. Герои в финале не достигают первоначальной цели – Генрих и Ариана терпят в своих действиях фиаско, и поэтому для осмысления образов важно воссоздать схему их ментальной трансформации в пространстве.

Многочисленные примеры перемещения сказочных героев между царствами, по воздуху, под водой, вертикальный подъем вверх по лестнице или спуск на ремнях под землю позволили в свое время В. Проппу предположить, что «одна из первых основ композиции сказки, а именно странствование, отражает собой представление о странствовании души в загробном мире» [15, с. 96-97] или, другими словами, формирует ментальную картину функционирования человеческой души. Однозначно, пропповский вектор изучения трансформаций был заложен в направлении когнитивного подхода и до сих пор остается актуальной рекомендацией к анализу субъективного (авторского) варианта развития мифа как формообразующего языка сказки. Если вспомнить пассажи К. Юнга: «В мифах и сказках, так же как и в сновидениях, душа высказывается о себе самой» [19, с. 149], – то смысл этих «высказываний» стоит искать не в определении дискретных функций персонажей, а в изучении непрерывного цикла трансформации образов в заданном фабулой пространстве.

Мастер Генрих, герой пьесы Г. Гауптмана, органично функционирует в вертикальном пространстве. Он падает в пропасть вместе с сорвавшимся вниз колоколом, затем поднимается высоко в горы, вдохновленный мечтой о создании нового храма, откуда снова спускается вниз, в родную долину, отказавшись от мечты. Пространство, в котором действует героиня пьесы М. Метерлинка Ариана, можно обозначить как внешнее (одновременно горизонтальное) и внутреннее (одновременно вертикальное). Место действия – замок, отделенный

от внешнего мира рвом с водой. Оказавшись внутри замка, Ариана спускается вниз, пройдя через семь дверей, чтобы спасти томящихся в темном подземелье предыдущих жен Синей Бороды, и ей удается подняться с ними в центральный зал, однако покинуть пределы замка способна только Ариана. Столь очевидное развитие действия в рамках схематических моделей «верх/низ» и «внутри/снаружи» вызывает естественное желание обратиться к теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона [8].

Исследуя многочисленные примеры речевых оборотов, Лакофф обнаружил, что с помощью таких ориентационных метафор, как «внутри-снаружи» и «верх-низ», обозначается внутреннее состояние, будь то настроение, чувства или эмоции, духовное или физическое здоровье, социальный статус, благосостояние и качества души (пороки и добродетели). Эмпирический опыт, зафиксированный в лингвистике на основе ориентационных метафор, придает языковому сообщению дополнительную чувственно-эмоциональную информацию об объекте, подсознательно располагая его в двухмерном пространстве. Надо полагать, что архетипические ментальные схемы трансформации, основанные на ритуальном действии драм-сказок, апеллируют к метафизическому опыту воспринимающего, выходя из сферы языка в сферу психологии восприятия.

Пространство сказки прежде всего символично, а значит, порождает семантическую двойственность. С этой позиции «верх и низ», «внутреннее и внешнее» концентрируют в себе другой смысл, нежели в примерах, изученных Лакоффом, и, по мнению исследователя поэтических образов Г. Башляра, «мыслятся как бытие и небытие» [1, с. 305]. Так, герой символистской драмы, попадая из одного пространства в другое, меняет не местоположение, а свою природу, поскольку пространство существует внутри него. Образ *горы* в «Потонувшем колоколе», как и образ *замка* на острове в пьесе «Ариана и Синяя Борода», можно рассматривать как сакральный или духовный центр, который является осью пересечения трех царств: Неба, Земли и Преисподней (такого мнения придерживаются многие исследователи символов: М. Элиаде, Л. Бенуас, Х. Керлот и другие). Вершина горы (одна из репрезентаций мирового дерева) в Священном Писании считается местом обретения откровений и видений «небесных» прообразов, которые герою предстоит воплотить. По сюжету, именно там, высоко в горах (в «заоблачных вершинах»), литейщик Генрих получает дар – проформу колоколов для нового храма, способного, по воле Бога, осчастливить всех людей.

В своей пьесе Гауптман так отчетливо обозначает места действия – пропасть (или *дно*), *долина* и *горы*, что неизбежно возникает смысловая параллель с философскими категориями «горного» и «дольного», разработанными в теории П. Флоренского [17]. В представлении Флоренского видимый (дольный) и невидимый (горный) миры, соприкасаясь, приводят в действие творческий процесс художника, вдохновляя его душу образами «восхождения» или «нисхождения». Совпадение ли? – но именно процесс творчества и раскрытие метафизической сути его является главной темой пьесы «Потонувший колокол».

Метафизическое восхождение к горным высотам для мастера Генриха началось с падения, он упал вслед за своим сотым колоколом, который пролетел сто саженей вниз на дно горного озера. Для Генриха это падение равноценно смерти («понесся в бездну темную и умер»), но оно же для него становится пробуждением, началом новой жизни и нового понимания, что «жизнь есть смерть, а смерть – не смерть, а жизнь» [3]. Логика этого противоречивого, на первый взгляд, утверждения можно осмыслить в координатах заданного пространства, разделив его на три уровня: нижний – пропасть (дно озера), средний – долина, в которой расположена деревня, и верхний – горы, горный мир. По отношению к *жизни* горного мира все дольнее есть *смерть*, одновременно *жизнь* дольного мира заканчивается на границе с преисподней, подземным миром, или дном горного озера. Таким образом, наиболее обетованный дольный мир становится местом пересечения условно верхнего и нижнего миров и объединяет в себе оба плана – жизнь и смерть в нем совмещаются.

Живущий по законам долины Генрих был мертв «для царства гор», но, символически умерев в дольном, он проснулся для жизни в верхнем мире и получил сказочного помощника – фею Раугенделейн. Прозрение мастера, о котором он с восторгом рассказывает деревенскому пастору, для обывателя долины представляется слепотой и еретическим заблуждением. Особенно возмутительной служителю христианской церкви кажется мечта Генриха так воздействовать на сердца прихожан дивным звуком своего нового колокола, что будет явлено чудо – новое вознесение Спасителя, до сих пор пригвожденного к кресту. Чем активнее Генрих начинает действовать в горном мире (познает и воплощает творческий замысел), тем яростнее силы дольного мира оказывают ему противодействие. Этот внутренний конфликт заканчивается поражением мастера – если он сумел выстоять против нападения агрессивной толпы (образ гения как жертвы невежества), то против чувственной привязанности к жене и детям он не устоял. Горечь его утраты от гибели родных манифестируется в траурном звоне потонувшего – старого – колокола (пробуждение сил нижнего мира) и становится причиной вторичного падения и смерти Генриха-творца.

Значение этого события раскрывается в последнем действии пьесы, начиная с фразы «Бальдер умер». Смысловая параллель между смертью абстрактного Бальдера (солнечного бога) и состоянием Генриха, отрекшегося от божественного дара и разорвавшего связь с горным миром, снова приводит к череде сопоставлений. Мастер повторяет судьбу своего творения. «Когда взлетишь, как ты, к высотам, к свету / И упадешь – нельзя не быть разбитым...» [Там же], – Генрих становится такой же «неудачной формой высшего Литейщика» [Там же], какой оказался упавший в пропасть его собственный колокол. В этой цепочке отношений Бог является абсолютным Творцом, и творение его – человек, который в своем наивысшем проявлении способен стать богом для собственного творения. И если, образно говоря, дело рук мастера – колокол – имеет власть над своим творцом и убивает его, то и человек властен убить в себе творца – бога.

Перемещение героя в символическом пространстве «бытия-небытия» (падение1 – восхождение – падение2) представляет собой двойной ритуал перехода от смерти к возрождению и от возрождения к смерти, реализуя в одном перцептивном цикле (*a1-a2*) сразу два противоположных сценария трансформации души: 1) позитивный, как утверждение вертикальной связи и

пробуждение божественной природы, и 2) негативный, как разрушение вертикальной связи и неизбежное погружение в низшую природу. Графически, с учетом взаимодействия пространства и времени, схема приобретает вид синусоиды (Рис. 1).

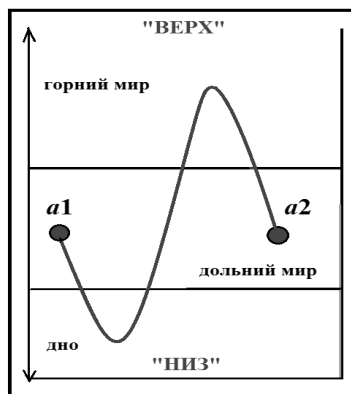


Рисунок 1. Графическая схема творческого процесса («Потонувший колокол»)

Что касается диалектики отношений «внутреннего» и «внешнего» в пьесе «Ариана и Синяя Борода» М. Метерлинка, то она «достигает своей наивысшей мощи при состоянии концентрированности в сокровенном внутреннем пространстве» [1, с. 327]. Образ замка в христианской традиции ассоциируется с «внутренней обителью», в которой человеческая душа странствует в поисках Бога. В описании Св. Терезы Авильской [16] «замок души» представляет собой сферический лабиринт с множеством комнат, в центре которого Сияет Бог. Однако не все души способны найти его. Многие, заблудившись, удаляются от сияющей центральной залы и погружаются во тьму, полную искушений, а иные, отказавшись от поисков, вовсе покидают замок и бродят вокруг него. В свете этих представлений пропавшие жены Синей Бороды – заблудшие души, ради спасения которых приходит Ариана, а для обитателей внешнего пространства – мятежных крестьян – пространство замка ассоциируется со смертью: «Не входите в замок, – там смерть!» [11, с. 221], – предупреждают они.

Св. Тереза видела путь обретения души Бога в образе трансформации: шелковичный червь должен умереть, чтобы превратиться в бабочку, то есть совершить ритуальный переход от смерти к возрождению. Ритуал перехода в драме-сказке осуществляется в привычной модели вертикального пространства («верх/низ»), поскольку, в отличие от сферического замка Терезы Авильской, замок у Метерлинка разделен на верхнюю часть (галерею и залу) и нижнюю (подземелье, в которое ведут семь дверей). В заданной драматургом системе координат метафизический путь туда, где душу «ожидает любовь», на самом деле лежит через подземелье (условную смерть), причем из семи дверей запретной является только последняя. Дверь становится символом перехода.

В образе подземелья Метерлинка неожиданно воссоздает символическое пространство Пещеры, предложенное Платоном для осмысления человеческой природы [13]. Пленницы Синей Бороды привыкли к мраку, свет лампы в руках Арианы ослепляет и страшит их. Сама же она на пути восхождения от тьмы к Свету «ослеплена ярким сиянием» полуденного солнца так же, как платоновская душа, «перейдя от полного невежества к светлой жизни» [Там же, с. 325]. Под «восхождением к созерцанию подлинных вещей» в солнечном свете Платон подразумевает «подъем души в область умопостигаемого» [Там же, с. 324], т.е. качественный переход в сферу «невидимого» – духовного бытия. Но является ли этой сферой у Метерлинка верхняя часть замка, в которой оказываются выбравшиеся из своего склепа девушки?

Второе название, данное бельгийским драматургом пьесе, – «Бесполезное освобождение», – подсказывает, что качественная трансформация души должна была завершиться за пределами замка, однако жены Синей Бороды так и не смогли покинуть зачарованную обитель. Не способные понять силу настоящей – внутренней – красоты, на которую неустанно обращает их внимание Ариана, молодые женщины легко соблазняются золотыми нарядами, пряча «невидимое» под привычными видимыми покрывалами. Следовательно, законы замка, как и его запреты, установленные Синей Бородой, – это репрезентация законов «дольного мира», той обетованной области существования, в которой совмещаются состояния жизни и смерти. Двойственная природа бытия в замке неизменно привлекательна для души, неготовой к целостной трансформации, поэтому Хозяин возвращается в свои владения, и хотя он временно обессилен (связан и без бороды), но не побежден.

Создается впечатление, что миссия Арианы как спасительницы осталась невыполненной, но это не совсем так. Отдельно взятая ментальная схема ее перемещений в символическом пространстве «небытия-бытия» (пришествие и спуск в темноту подземелья – восхождение к Свету и уход) соответствует ритуалу перехода от смерти к возрождению (утверждение божественной природы души), проявляясь как позитивный сценарий трансформации образа.

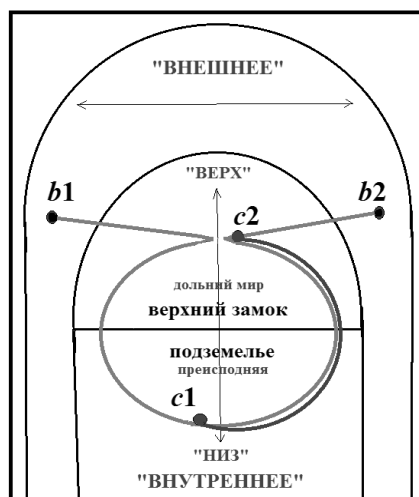


Рисунок 2. Графическая схема процесса духовного развития («Ариана и Синяя Борода»)

В графической интерпретации (Рис. 2) схема пути Арианы ($b1-b2$) напоминает петлю и, частично пересекаясь со схемой перемещения жен Синей Бороды в пространстве замка ($c1-c2$), фокусирует внимание на том метафизическом процессе, который героиня приводит в движение своими действиями. Она детонирует начало цикла преобразований в жизненном укладе замка, изменив принцип существования в нем. Так, миссия Арианы уподобляется миссии Спасителя, сошедшего в преисподнюю, чтобы дать грешникам надежду на освобождение из вечного плена. В апокрифическом пророчестве Исаии сказано: «...и Он сойдет в ад, и сделает пустыми эти видения, и пленит князя смерти и сотрет его силу...» [14, с. 31]. В этом контексте подземелье Синей Бороды действительно воспринимается как преисподняя, а сам взятый в плен хозяин замка ассоциируется с князем тьмы, который лишен прежней власти.

В результате изучения ментальных схем трансформации образов в двух драмах-сказках можно сделать следующие **выводы**:

1. Графическая интерпретация ментальной схемы на материале «Потонувшего колокола» (Рис. 1) манифестирует природу человеческой души как маятниковую форму активности в сферах противоборствующих начал, которые в когнитивном пространстве «верх/низ» воспринимаются как божественный и inferнальный векторы. Метафизическое состояние души в процессе творчества выражено в амплитуде вертикальных колебаний. В то же время начальная и конечная точки цикла трансформации образа ($a1-a2$) остаются в пределах одного уровня (дольного мира), что свидетельствует об отсутствии в нем признаков качественного преобразования.

2. Интерпретация ментальной схемы на основе пьесы «Ариана и Синяя Борода» (Рис. 2) складывается в систему представлений об общем процессе духовного развития и манифестирует природу человеческой души как амбивалентную форму активности, различную в когнитивном пространстве «внешнее/внутреннее» и «верх/низ». В отличие от Гауптмана, Метерлинк выносит сферу божественного начала во внешние пределы, ломая тем самым вертикальную связь с образом горного мира и, следовательно, разрывает сакральную связь души со своим высшим принципом. Как следствие, позитивный сценарий развития превращается в два отдельных цикла трансформации образов: ($b1-b2$) – единичный импульс (эталон) обретения полной свободы от дольного мира, и ($c1-c2$) – общее состояние временного качественного преображения (освобождение от самой низшей формы существования) с перспективой кругового вращения в пределах жизни и смерти – двух миров, что метафизически «существуют во взаимной соотнесенности. Их разделение есть только схема для просветления, которая сама приходит в диалектическое движение» [20, с. 142].

Таким образом, ментальные схемы трансформации представляют собой графическую интерпретацию цикла перемещений персонажа в пространстве, демонстрируя позитивный или негативный сценарий перехода (от смерти к возрождению или наоборот), являются визуальной репрезентацией метафизического опыта драматургов и способствуют познанию природы человеческой души посредством искусства.

Список источников

1. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
2. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. М.: АСТ-Астрем, 2004. 160 с.
3. Гауптман Г. Потонувший колокол [Электронный ресурс] / пер. К. Бальмонта (1959) // Библиотека филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/gauptman2-ru> (дата обращения: 27.03.2020).
4. Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 171-195.
5. Греймас А. Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 153-170.
6. Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4-х т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 627-651.
7. Керлот Х.-Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

8. **Лакофф Дж., Джонсон М.** Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ.; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
9. **Лангер С.** Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова. М.: Республика, 2000. 287 с.
10. **Лотман Ю. М.** Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
11. **Метерлинк М.** Пьесы. Избранное. М.: Гудьял-Пресс, 1999. 528 с.
12. **Найссер У.** Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии / пер. с англ. В. Лучкова. М.: Прогресс, 1981. 230 с.
13. **Платон.** Государство // Платон. Диалоги: в 2-х кн. М.: Эксмо, 2008. Кн. 2. С. 89-454.
14. **Поэтические, гностические и апокрифические тексты христианства:** сборник. Новочеркасск: САГУНА, 1994. 320 с.
15. **Пропп В. Я.** Морфология сказки. Изд-е 2-е. М.: Наука, 1969. 168 с.
16. **Св. Тереза Авильская.** Внутренний Замок, или Обители // Подвижники: избранные жизнеописания и труды. Самара: Агни, 1998. С. 380-508.
17. **Флоренский П.** Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
18. **Элиаде М.** Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. С. 23-126.
19. **Юнг К. Г.** Структура психики и архетипы / пер. с нем. Т. А. Ребеко. Изд-е 2-е. М.: Академический проект, 2009. 303 с.
20. **Ясперс К.** Философия. Книга третья. Метафизика / пер. А. К. Судакова. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012. 296 с.

Mental Models of Image Transformation in Symbolic Space of Drama-Tale (by the Material of the Plays “The Sunken Bell” by G. Hauptmann and “Ariane and Bluebeard” by M. Maeterlinck)

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism

Saratov State Conservatoire

alesenvic@gmail.com

The paper aims to identify archetypal models of image transformation (mental schemes) by the material of a symbolist drama-tale. The article provides a cognitive analysis of space and its interaction with personages in the plays “The Sunken Bell” by G. Hauptmann and “Ariane and Bluebeard” by M. Maeterlinck. Scientific originality of the study lies in the fact that the accent is shifted from the analysis of the personages’ discrete functions in the story structure to the comprehensive study of the image cyclic development. The findings indicate that mental models of the image transformation represent the dramatists’ metaphysical experience and promote deeper understanding of human soul with the help of art.

Key words and phrases: mental model; image transformation; space analysis; drama-tale; metaphysical experience; nature of soul.

УДК 78.071

Дата поступления рукописи: 24.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.42>

*Цель исследования – выявить и дать оценку наследия уральского историка, этнографа Руфа Гавриловича Игнатъева (1818-1886), обращённого к традициям музыкальной культуры южноуральского региона. Девяти томное «Собрание сочинений» Игнатъева (2011-2013, составитель М. И. Роднов) позволяет осмыслить труды учёного, прежде рассеянные по ставшим библиографической редкостью многочисленным периодическим изданиям. **Научная новизна** статьи состоит в систематизации и оценке с современных научных позиций публикаций, относящихся к музыкальной области. **Полученные результаты** показывают четыре направления научных интересов историка-исследователя: башкирский музыкальный фольклор, русский музыкальный фольклор, церковная музыка, музыкальная жизнь Уфы и Оренбурга. В статье получает характеристику каждое из них.*

Ключевые слова и фразы: музыкальная культура Башкортостана; Руф Игнатъев; музыкальный фольклор Южного Урала; музыкальное краеведение; русский фольклор; башкирский фольклор.

Карпова Елена Константиновна, к. иск., доц.

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

elenaconstantina@rambler.ru

Музыка в трудах Руфа Игнатъева – историка Южного Урала

Изучение истории, культуры Башкортостана неразрывно связано с именем Руфа Гавриловича Игнатъева (1818-1886) – краеведа, этнографа, первого археолога Оренбургского края. Свои впечатления неутомимый учёный многие годы записывал и публиковал в столичных и провинциальных газетах, научных записках, составлял отчёты для статистических учреждений. Его наследие огромно, общее число публикаций приближается к 500. И в этом массиве особую ценность для музыкальной истории представляют его изыскания как музыканта и фольклориста. Обзор специальной литературы показывает, что хотя труды Игнатъева получили определённую оценку в работах Л. П. Атановой, М. Г. Рахимкулова и ряда других исследователей [2; 3; 10], однако до сих пор с музыкально-исторических позиций они освоены недостаточно, что обусловило **актуальность** избранной темы.