

Герасимчук В.А.

АРХАИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ТАНЦА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ)

Проблема танца в литературном тексте исследовалась эстетиками и литературоведами преимущественно в русле концептуальной направленности творчества писателей. Актуальность нашего подхода состоит в том, что эту проблему мы выводим на уровень культурологического анализа, рассматривая в общем мифологическом аспекте и конкретно-эстетическом – на уровне текста.

В современном искусствоведении не существует единого мнения относительно генезиса танца. Некоторые исследователи связывают его происхождение с обрядовыми играми, с охотничьей магией, с военными приготовлениями [см.: 6, с. 4-6], другие склонны считать, что танец рождался из эмоции, из психологической реакции человека на окружающую его действительность [4, с. 35-36]. Приверженцы трудовой теории культурогенезиса человека, исследуя связь танцев с образом жизни первобытных племен и способом производства, считают, что особую роль в формировании искусства, в том числе и танца, сыграл труд [9, с. 171]. Существует и мифологическая интерпретация, апеллирующая к такой особенности архаических воззрений, как синкретизм. Танец, согласно этой трактовке, как и многие другие виды искусства, буквально «выломался» из первобытного синкретического искусства [5, с. 184].

На наш взгляд, танец как исполненная смыслом жестикуляция, как природный ритм, как эстетическое телодвижение, как проявление духовного подъема, определенного настроения коррелируется из каждой обозначенной нами выше концептосфер и может рассматриваться в контексте любой из них. Многофункциональность этого вида искусства проявлялась в разных формах на протяжении тысячелетий; некоторые архаические смыслы танца дошли до нашего времени. Танец – это ритуал посвященных, посредством которого осуществляется любое желание первобытного человека; танец – это «движущееся» письмо, каждый жест которого наполнен сакральным смыслом (и древние могли его расшифровывать); танец – один из первых видов коммуникации, с помощью которого «велись диалоги»; и, наконец, танец, движение – это жизнь. Он предоставляет человеку возможность как бы заново ощутить свою телесность, красоту тела, помогает выявить в его движениях свое естество. Существенным для раскрытия архаической сущности танца нам представляется мнение английского искусствоведа Сакса, справедливо считающего, что танец впитал и «двойственную сущность человеческой натуры. Патриархат привнес силу, непостоянство, тенденцию к кочевому образу жизни, скотоводству, культ Солнца. Матриархат дал нежность, терпение, культ предков и Луны» [13, с. 59]. Если конкретизировать эту мысль, и выстроить два суждения автора в хронологическом порядке, то можно говорить здесь еще об одном смыслообразующем нюансе танца. Танец, на наш взгляд, первоначально выражал и утраченную сегодня связь с мировым женским началом (ведь мир начинался с матриархатных, более природных, чем патриархатные, начал), что проявлялось и в

демонстрации в танце магической власти женщины над мужчиной.

Имманентно-художественный анализ ранних текстов Гоголя показывает, что сущность его мифологической картины мира может быть раскрыта, если не в полном объеме, то частично, через фольклорные понятийные структуры, к которым относится и концепт танца. Он выступает своеобразным эмоционально-экспрессивным и смысловым нюансом, рельефно оттеняющим архетипные основания мифотворчества писателя.

Фольклорно-мифологические истоки раннего творчества Гоголя очевидны. Все, что окружало его в детстве, впиталось им и отложилось в подсознании так, что выплеснулось «в целостности и сохранности» как «неосмысленное автором» мифологическое синкретическое единство, постигать которое приходится не одному поколению исследователей. Танец – часть этого единства, его составляющая, как и другие виды фольклора, к которым Гоголь был неравнодушен. В его записной книжке, известной как «Книга всякой всячины», зафиксированы различные элементы народной культуры, описание костюма, украинской свадьбы, игр, обрядов и т.д. Восхищение этой культурой и ее творцом сквозит во многих письмах, статьях Гоголя. Он не боялся говорить в период превалирования «светских» форм культуры о глубокой эстетической и смысловой наполненности фольклора. В частности, высоко оценивая классический балет, характерный для западного и русского романтизма, он в то же время отмечал и его существенный недостаток: в балетах совершенствуется лишь внешняя постановочная сторона, тогда как сущность его почти не меняется, в танцах очень мало нового и характерного. Обогатить балет, по мнению Гоголя, должен народный танец с его ярко выраженным народным характером: «Посмотрите народные танцы... Испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец... Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Руководствуясь тонкою разборчивостью, творец балета может брать из них, сколько хочет для определения характеров и пляшущих своих героинь» (Гоголь, Соч. – М., 1989. – Т. 7. – С. 515-516). Если в западном и русском романтизме танец существовал и в классическом, и в народном варианте, то украинская романтическая культура репрезентовала его только в естественной и органичной для нее фольклорной модификации, широко представленной в литературной практике Гоголя. Нужно сказать, что использование в литературном тексте других художественных текстов, т.е. ситуация «текст в тексте» (в данном случае фольклорного в литературном) очень характерна для эстетики романтизма. Этому способствовала и его специфика не только как эстетического течения, но и способа мировосприятия; т.е. для романтиков (и принадлежащего к ним Гоголя) воспринятая действительность и была той самой природой, которую нужно было воспроизводить. Таким образом, противоречия между реальностью жизни и условностью использованных художественных текстов (в нашем случае танца) в романтизме снимались. И поэтому в романтических произведениях, особенно украинских, концепты народной культуры, среди которых и танец, естественно и органично вплетались в повествовательную канву. В текстах Гоголя есть много сцен, эпизодов танцев, где проступают природные архаические смыслы, проявленные в

различных телодвижениях его персонажей.

Дефиниция танца известного английского искусствоведа Х. Элліса как явления, «в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целому» [12, с. 11], включает в свой объем и самое древнее значение танца в широком смысле этого слова, которое состоит в том, что «это внутреннее и совершенно определенное проявление общего ритма, которому подчиняется не только жизнь, но и вся Вселенная, если, конечно, можно позволить себе так именовать сумму тех космических влияний, которые доходят до нас из Вселенной» [12, с. 35].

Именно этот архаический существенный признак танца, фиксирующий субстанциональное устремление коллективного бессознательного к универсуму, к единению с природой, с Космосом, высвечивающий мифологическую сущность человека, которая возвращает его в ритуальном действе к сакральному времени, к первоначалу сущего, пронизывает сцену танца в «Сорочинской ярмарке». Значимость его и в том, что он, с одной стороны, является метафорой, подчеркивающей общие закономерности связи танца с Космосом, с другой – является смысловой квинтэссенцией, ключом к изображенной Гоголем гармонической картины мира: *«Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта (...) все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притоптывали ногами и вздрагивали плечами. Все несло. Все танцевало»*. Общая гармония танца разрушается следующим эпизодом: *«Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся живым человеком (...) без детской радости, без искры сочувствия...»* [3, т. 1, с. 38].

Если первая часть этого фрагмента трактовалась однозначно многими исследователями, то вторая – сцена «пляшущих старушек» – вызывала у некоторых из них разночтения. Образ «старушек» якобы вносил дисгармонию в танец и таким образом разрушал, запечатленный Гоголем, единый духовный коллективный порыв. М. Бахтин назвал эту сцену типичным карнавальным моментом, символизирующим смерть, образом «пляшущей старости (почти пляшущей смерти)» – 2, с. 277). Ю. Манн несколько откорректировал тезис М. Бахтина: «Перед нами не столько пляшущая, сколько имитирующая пляску старость. (...) В ее поведение вносится момент марионеточности безжизненного исполнения предписанной воли» [7, с. 15-16]. Действительно, старушки приносят в танец, ассоциирующийся с оптимистическим настроением, с радостью, с молодостью, наконец, совершенно другие смыслы, так или иначе связанные со старостью, которая, конечно же, ближе к понятию смерти, чем молодость. И здесь можно было бы согласиться с авторитетными исследователями, если бы подобные портреты старушек не встречались во многих классических произведениях русских и украинских авторов. Как нам кажется, подобные сюжеты с фольклорно-мифологическими мотивами в литературном творчестве иногда можно и должно рассматривать не только в литературном, условно-символическом плане, а

и в антропологическом, культурософском, ментальном. И тогда многие смыслы будут проявляться и прочитываться в более органичном для каждого текста аспекте. На наш взгляд, гоголевский эпизод – это зеркальное отражение реального портрета женщин, в котором с психологической достоверностью показан природный процесс раннего угасания жизни. Ведь сельские женщины, в силу тяжелой изнурительной повседневной работы, очень быстро духовно и душевно «изнашиваются» (психологи называют такое состояние «выгоранием чувств»), что и запечатлевалось на выражении их лиц – тупо равнодушных. Это не «танец смерти» (как считает М. Бахтин), «не имитация танца» (как считает Ю. Манн), имитация – это неприродно и неестественно, во всяком случае, для подобного типа персонажей, тогда как у Гоголя эта сцена, как это ни парадоксально звучит, природная и естественная. Если воспользоваться терминологией В. Вернадского, почерпнутой из его учения о косной материи, Гоголь изобразил танец «жизни без жизни, но еще не смерти» [1, с. 97]. Таким образом, старушки в танце не есть деструктивным его компонентом, а наряду с другими персонажами участвуют в нем «как неотъемлемые части целого», единого карнавального действия, в котором микрокосм каждой души танцующего формирует макрокосм единой коллективной души народа.

Фольклорные концепты стали основанием и «ядерного» структурного элемента ранних повестей Гоголя – мифопоэтического, гармоничного в своей цельности образа Украины [8, с. 186]. Главным выразителем духовной субстанции образа Украины Гоголь избрал образ казака-запорожца, причем образ «приправленный» гиперболическими чертами, которые роднят его с эпическими персонажами: Котигорошком, Никитой Кожемякой, древнерусскими богатырями. В народных легендах встречаются такие портретные описания запорожцев: «От які богатирі були – земля не держала! У нього у того запорожця сім пудів голова! А вуса у нього такі, що як візьме їх в руки, то як розправе одного туди, а другого сюди, то і в двері не влізе, хоч би ті двері були такі, що через них і тройка коней з повозкою проскочила б» [11, с. 137]. По аналогии с фольклорными представлениями писал портреты запорожцев и Гоголь. Гиперболические детали пестреют на многих страницах его повестей (у казаков «шаровары, шириною с Черное море», карманы, в которые можно поместить «всю лавку зазевавшейся торговли» и т.д.). Писатель не скрывает своего восхищения запорожцами. Ему нравится, как они едят, как пьют горилку, как храпят. Причем следует подчеркнуть, что подобные «физиологические подробности» в эстетике романтизма играли совершенно другую роль, чем в реализме и его разновидности – натурализме. Романтизм использует «физиологизм, телесность и т.п.» в природно-мифологическом его варианте, трактуя природное как естественное, и потому как гармоничное. Подобное естественное начало детерминирует и основополагающие черты запорожцев. Они люди широкой натуры, с неподдельной хитрецей, воюют с неистовостью праведника, и так же неистово танцуют. Танцы в исполнении запорожцев – это выражение всех воинских умений, демонстрация в группе и соло способностей каждого участника танцевального действия. Танец как древний ритуал, как древний вид искусства несет на себе печать тысячелетий, поэтому каждый его жест, каждая фигура, каждое телодвижение выражает сущность танца, имплицитно раскрывающейся в эмоционально-экспрессивной,

смысловой и эстетической значимости. В характерном танце запорожцев (популярная разновидность которого – гопак) отразилась их ментальная характеристика, их вольнолюбие и удаля, верность православию и отчизне, духовное и телесное здоровье. Такой подход Гоголя к ментальным особенностям проявления казацкого духа в танце диктует и многочисленные, рассыпанные по разным текстам подобные оптимистические эпизоды: *«Не успел пройти двадцати шагов – навстречу запорожец. Гуляка, и по лицу видно! Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты – запорожец, да и только! Эх, народец! станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами и – пустится! Да ведь как пустится: ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках: что вихорь, дернет рукою по всем струнам бандуры и тут же, подпершиися в боки, несется вприсядку: зальется песней – душа гуляет!..»* [3, т. 1, с. 82-83]. Характерный танец запорожцев противопоставляется матриархатному, всяким там девичьим хороводам, и такой водораздел между типами танцев был принципиальным. Вспомним, как Тарас Бульба всячески ограничивал общение своих взрослых сыновей с матерью. Для него главное в сыновьях – патриархатное начало, в нем он видел сущностные признаки запорожца, мужчины. И это действительно все сфокусировалось в сугубо мужском танце, гопаке, который можно рассматривать и как мировоззренческую, и как «образную модель человеческой жизнедеятельности» [5, с. 276].

Проявляется в танце и извечное, языческое, в культурологии именуемое как дионисийское начало – всеобъемлющая любовь к жизни, вызванная горилкой и вином. Сквозная в теме пира на весь мир в стиле Владимира Красного Солнышка мифологема вина, горилки (праздник без этого не праздник) присутствует на многих страницах гоголевского «малороссийского» текста. Много пить – это быть здоровым, это быть казаком. От вина смеют, вино помогает во многих случаях жизни, вино создает жизнеискрящую атмосферу, добавляет душевных сил, наполняет каждую клеточку космической энергией, разряжение которой осуществляется в танце, – этот тезис во всем объеме иллюстрируется фрагментом из повести «Страшная месть»: *« На двор выкатили бочку меду и не мало поставили ведер вина. Все повеселело снова. Музыканты грянули; дивчата, молодичи, лихое казачество в ярких жупанах понеслись. Девяностолетнее и столетнее старье, подгуляв, пустилось и себе приплясывать, поминая недаром пропавшие годы. Пировали до поздней ночи»* [3, т. 1, с. 140].

Танцевальные рефлексии возникают и как реакция на положительные эмоции. Тема зеркального отражения, зазеркалья в творчестве Гоголя до сих пор является одной из загадочных, ее изучают, интерпретируют. Нас же интересует в данном случае только эмотивный аспект этой темы, связанный с психологическим состоянием героя, разглядывающего свое отражение, и ответной реакцией на него. Когда зеркальное отражение приносит удовольствие, тело само приходит в движение. Что и произошло, к примеру, с героиней повести «Сорочинская ярмарка» Параской, которая, *«глядясь в зеркальце с тайным удовольствием (...) начала притопывать ногами, чем далее, смелее; наконец левая рука ее опустилась и уперлась в бок (...) и она пошла танцевать, побрякивая подковами, держа перед собою зеркало...»* [3, т. 1, с. 37]. Мифофольклорной

реминисценцией можно обозначить и следующую сцену в этой повести. Танцевальные ритмы Параски генетически передались ее отцу, задели его «архетипные» струны. У Черевика, увидевшего свою дочь, *«танцующею перед зеркалом»*, не стало слов, он тут же вступил в «танцевальный диалог» с дочерью: *«жилки в нем зашевелились; гордо подбоченившись, выступил он вперед и пустился вприсядку, позабыв про все дела»* [3, т.1, с.37]. Танец-диалог, восходящий к древним эротическим играм, у Гоголя приобрел трансформированный вид танца как «душевного разговора» между людьми, как символ тончайшего взаимопонимания между ними.

В повести «Пропавшая грамота» танец многофункционален; кроме эмотивной, смысловой и эстетической, танец играет и сюжетно-композиционную роль. Рассказчик, он же «дьячок ***ской церкви», вносит свои авторитарные коррективы в окраску сюжета и интерпретацию сцен танцев, фабульно выстраивая «танцевальную» смысловую цепочку. Отношение рассказчика к танцу имеет дуальный религиозный подтекст. Как человек православный, дьячок с восторгом вспоминает танец истинных христиан – казаков: «чистый танец» «чистых христианских душ», он сокрушается и с сожалением констатирует, что *«прошло времечко: не увидеть больше запорожцев»* [3, т. 1, с. 84]. Но какие-то метаморфозы в лучшую сторону он также подмечает: шинки в те времена были не те, что теперь. *«Доброму человеку не только развернуться, приударить горлицы и гопака, прилечь даже негде было, когда в голову заберется хмель и хмель и ноги начнут писать покой-он – по»* Танец же «бесовского племени» ассоциируется у него исключительно с «самим пеклом»: *«Что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли боже упаси какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко скакало бесовское племя. На деда, несмотря на весь страх, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны»* [3, т 1, с. 87]. Как человек глубоко верующий, Гоголь писал эту «бесовскую» сцену танца в классическом для глаза «крещеных людей» стиле, но при детальном ее анализе проступают и глубинные культурологические смыслы, выходящие за рамки этого ракурса видения. Как художник, Гоголь в эпизоде танца «подсознательно» отразил два уровня смысла: первый репрезентирует рассказчик, видящий купленный за деньги «дьявольский танец-шабаш» в логове чертей и ведьм (да и не танец это, «одно кривлянье»), другой уровень – более архаичный и прочитывается только сквозь мифологическую культурософскую призму. В частности, в самих персонажах «неподобного в глазах дьячка зрелища» («рожа на роже», ведьмы, «разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке», «черти с собачьими мордами») да и в танце проглядываются как бы не «бесовские», а самые что ни на есть фольклорные, народные черты; танцуют черти «тропак» – украинский народный танец, да и все действо – очень уж напоминает древний ритуал с масками и переодеванием или более поздний – праздничный танец ряженных. Можно сказать, что «повесть» имеет как бы два

текста: текст дьячка с его «миропредставлением» и текст автора, который в силу своего художнического виденья в ущерб своим религиозным взглядам невольно выводит смыслы своего литературного текста на более широкие горизонты культурософского понимания. И поэтому многие события в тексте приобретают двойную импликацию. Пришел герой повести после общения с чертями, а дети показывают пальцами: *«Дивысь, дивысь, маты, мов дурна, скаче»*. И с тех пор каждый год, как считает дьячок, через то, что не посвятил хату, *«бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку»* [3, т. 1, с. 91]. Подобный танцевальный синдром охватил и «продавицу бубликов», которая *«раскланивалась весь день без надобности и писала ногами совершенное подобие своего лакомого товара»* [3, т. 1, с. 26]. Бабий танец в «Пропавшей грамоте» привязан к одному дню в году, когда дед вернулся от чертей и не успел освятить дом, поэтому бесовское начало в женщине (а в ком же еще?) время от времени, а точнее год от году напоминает о себе. Причиной танца «продавицы бубликов» в «Сорочинской ярмарке» стал «почудившийся сатана в образине свиньи» [3, т. 1, с. 26], с которым и связано ниспосланное на женщин проклятие танцевать против своей воли, просто как злой умысел или невинные забавы «сатанинского отродья». Танец как проклятие широко был распространен в средневековье в Западной Европе (пляски смерти – прямая аллюзия к культовому фильму 20 в. «Загнанных лошадей пристреливают»). *«Безумно же я обманулась»*, – проклинает героиня повести «Страшная месть» своего мужа, – *«Тебе это радость принесет. Твои кости станут танцевать в гробе с веселья, когда услышат, как нечестивые звери ляхи кинут в пламя твоего сына...»* [3, т. 1, с. 147]. Отталкиваясь от мысли А. Потебни, что «на слово нельзя смотреть как на выражение готовой мысли; напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию» [10, с. 614], можно говорить здесь не об окончательном и однозначном смысле художественного образа «танцующих женщин», а об ассоциациях, которые порождаются этим образом. В данном случае мы имеем дело с христианским «припудриванием» многих языческих ритуальных проявлений. Кинетические рефлексy (жесты, мимика) человека в христианской культуре диктуются другими нравственными основаниями – страсти укрощаются, мимика, жестикуляция минимизируются. Но можно рассмотреть эти танцевальные эпизоды и в контексте мифологического его содержания: как жесты, телодвижения женщины ведающей, генетически привязанной к природе, к ее ритмам. Мы можем только гипотетически представить себе, насколько богатой была мимика и жестикуляция архаического человека. Если женщина раз в году танцует, что-то это да значит, ограничимся в данном случае загадочной, как и многое в мифологических воззрениях, ассоциацией, о чем писал Сакс, наверное, таким образом, через танец, через ритм женщине на иррациональном уровне открывается Космос или прорыв в вечность, чего она сама не в силах понять. Можно только констатировать: в этом эпизоде природное (как языческое) проступает через бесовское.

По принципу от противного можно рассмотреть функцию танца и определить его смыслы в повести «Заколдованное место». Это тоже христиански «припудренная»

«быль, рассказанная дьячком ***ской церкви». Основной персонаж повести, встретив чумацкую связку, первое, что он им сказал: *«Что ж вы, хлопцы, – (...) рты свои разинули? танцуйте, собачьи дети! Где, Остап, твоя сопилка? А ну-ка козачка! Фома, берись в боки! вот так! гей, гоп!»*. Заставив танцевать чумаков, «старый хрен» не вытерпел и сам пошел танцевать (*«...и пошел хрен вывертывать ногами по всему гладкому месту, которое было возле грядки с огурцами. Только что дошел, однако ж, до половины и хотел разгуляться и выметнуть ногами на вихорь какую-то свою штуку, – не поднимаются ноги (...), как деревянные стали»* [3, т. 1, с. 203]. И вторая попытка, и третья танцору не удалась. Место возле грядки с огурцами оказалось «проклятым», там «не вытанцовывалось» [3, т. 1, с. 208]. «Заколдованное место» как место «проклятое» – элемент смысловой дихотомии гоголевской эстетики: «сакральное место» (ярмарка) – «проклятое место» – участок земли с мнимым кладом. Как и свеча, которая начинает гореть там, где зарыт клад, так и танец «не вытанцовывается» в этом, на первый взгляд, вождеденном месте, на самом деле «проклятом», поскольку связанная с этим местом власть «нечистых» денег, богатства губительна для человека. Танец, точнее его противоположность «нетанец», автор наделяет свойством предупреждения, он предупреждает о грозящей человеку опасности, от того места, где «не вытанцовывается» следует держаться как можно дальше.

Тема «заколдованного места», пространства, где «не вытанцовывается», во многих случаях у Гоголя трансформируется в тему «заколдованного времени», когда «не вытанцовывается» (*«Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными в воздухе»* [3, т. 1, с. 30]; *«Черевик от радости стал неподвижен...»* [3, т. 1, с. 36]; *«Как будто окаменев, не сдвинувшись с места...»* [3, т. 1, с. 44]; *«Очи недвижно уставлены на что-то, видимое ему одному только; рот вполону разинут, и ни ответа»* [3, т. 1, с. 45]). Состояние окаменения, остолбенения – художественный прием автора, который служит одновременно эмотивно-экспрессивным двигателем сюжета и характерологическим маркером. «Неподвижные сцены» как реакция на что-то сверхъестественное, необыкновенное, радостное, ужасное, которые россыпью прописались на страницах раннего творчества Гоголя, в позднем творчестве приобрели совершенно другие, социально окрашенные значения, в частности, знаменитая финальная сцена «Ревизора». Ей Гоголь уделял очень много внимания, давая советы актерам: «Господа актеры особенно должны обратить внимание на последнюю сцену. Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумления должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес...» (Гоголь Н.В. – М., 1984. – 1V. – 354). Традиционная оценка пьесы большинством гоголеведов сводится к таким умозаключениям: слово, сменяющееся молчанием, жизнь, сменяющаяся всеобщим омертвлением; застыть в

безысходности равнозначно смерти; слово бессильно выразить Апокалипсис жизни и т.д. Эти довольно распространенные и обобщенные представления нуждаются в корректировке. Во-первых, так как живописал словом Гоголь, ему на вербальном уровне подвластно было если не все, то очень многое. Во-вторых, Гоголь действительно пишет об омертвлении жизни и впоследствии о «мертвых душах», но вспомним основной ракурс его виденья: «смех сквозь слезы», гоголевский смех разрушает любую его же «зловещую аксиому». Если говорить в общем теоретическом плане, то первый ранний период творчества Гоголя можно назвать взглядом на изображенную реальность изнутри, второй – период «Ревизора» и «Мертвых душ» – взглядом со стороны на непонятую реальность, если хотите, чужую. Динамике танца в архаической культуре действительно противопоставлялась оппозиция статической неподвижности, которая ассоциировалась со смертью, со страхом и т.д. И эти смысловые нюансы присутствуют в эстетике Гоголя. Но все же, все «застывшие сцены» позднего периода и имплицитно связанную с ними символику, на наш взгляд, можно охватить другой метафорой – фигурой недоумения. Гоголь как художник, как автор все время недоумеваает и в «Ревизоре», и в «Мертвых душах». Это метафора его человеческого непонимания таких, на его взгляд, нечеловеческих субстанций: всемогущества власти, денег, самоуничтожение достоинства, морали и т.д. Многие пластические сцены второго периода творчества подпадают под общее понятие «недоумение».

Таким образом, из наших рассуждений можно сделать следующий вывод, фольклорный концепт – танец, полнокровно функционировавший в раннем творчестве Н. Гоголя, в поздний период его творчества трансформировался в свой антипод, своеобразный художественный прием, скульптурное изображение – «неподвижный танец».

Литература:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Вернадский В.И. Живое вещество и биосфера. – М., 1994.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1976.
4. Добровольская Танец. Пантомима. Балет. – Л., 1975.
5. Каган М. Морфология искусства. – М., 1972.
6. Королева Э.А. Ранние формы танца. – Кишинев, 1977.
7. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
8. Мацапура В.И. Украина в русской литературе первой половины XIX века. – Харьков-Полтава, 2001. – 398 с.
9. Плеханов Г.В.. Письма без адреса // Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства.: В 2-х тт. – Т.1. – М., 1978. – С. 144-261.
10. Потенбня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – С. 614.
11. Українські народні казки, легенди, анекдоти. – К., 1957. – С.137.
12. Ellis H. The Dance of life. – N.-Y., 1929.
13. Sachs C. World History of the Dance. – N.-Y. 1937. – P. 12.