

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Художественная символика танца в творчестве Л.Н. Андреева

Исполнитель _____ Барковская Александра Михайловна _____

(фамилия, имя, отчество)

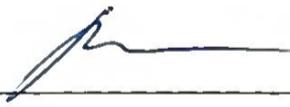
Руководитель _____ кандидат филологических наук _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Четваев Аркадий Александрович _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой _____  _____

(подпись)

_____ кандидат педагогических наук _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Виноградова Марина Владимировна _____

(фамилия, имя, отчество)

« 3 » декабрь 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТАНЕЦ В ИСТОРИЧЕСКОЙ, КУЛЬТУРНОЙ, ЛИТЕРАТУРНОЙ И ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЭПОХИ РУССКОГО МОДЕНИЗМА	7
1.1.Первобытные истоки танцевального искусства. Ритуальное значение танца в древних культурах. Танец как отражение эпохи.....	7
1.2. «Хореографический ренессанс» рубежа веков: танец на стыке искусств.....	23
1.3. Семиотика танца в русской литературной парадигме.....	25
1.4. Теоретический подход к термину «символ» в отечественном литературоведении. Категория символа в литературоведении	37
Выводы	45
ГЛАВА II ТИПОЛОГИЯ И СЕМАНТИКА ТАНЦА КАК СИМВОЛА В ПРОЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА.....	49
2.1. Творчество Л.Н. Андреева в истории литературы.....	49
2.2. Танец как символ абсурда и экзистенциального тупика.....	52
2.3. Танец как символ демонического и потустороннего начала	56
2.4. Танец-ритуал: социальное и психологическое измерение	65
Выводы	69
ГЛАВА III.ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛКА ТАНЦА В ДРАМАТУРГИИ Л.Н. АНДРЕЕВА	72
3.1. Танец между трагедией и фарсом: амбивалентность хореографического символа	72
Выводы	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78
БИБЛИОГРАФИЯ.....	81

ВВЕДЕНИЕ

Без всяких сомнений, творчество Л.Н. Андреева – классическое наследие русской литературы. Этого писателя современники назовут «властителем дум» Серебряного века, даже в период, насыщенный гениями, и удивительными умами, творчество писателя сильно выделяется. Несмотря на огромное количество исследований, посвященных ему, многие аспекты его поэтики продолжают оставаться актуальными.

Художественные тексты Л.Н. Андреева – яркий пример трагического, обречённого мироощущения, наполненного философским пессимизмом и экзистенциальным кризисом. Мир, в этих произведениях зачастую враждебен, жесток и постыло равнодушен к переживаниям, страданиям и потерям человека [39].

При рассмотрении эволюции творчества Л.Н. Андреева, можно явно проследить развитие художественной мысли писателя от «предтрагизма» к подлинно трагическому мироощущению и абсолютному одиночеству, так герой его произведений остаётся один на один со Смертью, Богом, обществом и самим собой.

Основной образ прозы Л.Н. Андреева, непосредственно связан со смертью и финалом существования человека как личности высокодуховной, – Апокалипсис, человечество, сбившееся с пути [61]. В данном случае безумие становится единственно здоровой и доступной реакцией на ужасы жизни. Сумасшествие может воплощать собой как некую форму протеста, или даже бунта, так и прозрения – осознания действительности во всей её уродливости. Немаловажное место в творчестве писателя занимает исследование психологии человека, его поведения перед лицом неотвратимой смерти, мотивы рока и человеческой судьбы, а также воплощение или проявление этих явлений в поустороннем мире. Главным героем становится отчаявшийся человек, потерявший надежду, ужасающийся абсурдности жизни, понимающий, что после смерти жизни нет, а есть лишь Бездна, Тьма, Мрак и Ничто. Смерть может являться к герою как в

платоническом облике, но всё ещё оставаться инфернальным существом, так и проявляться через акт движения – танец, смех, падение, сон.

Творчество писателя переполнено символами. К ключевым символам в творчестве Л.Н. Андреева можно отнести стены, которые становятся воплощением непреодолимого препятствия, отделяющего человека от социума, Бога, истины. Смех – может быть как символом жизни, плодородия, так и самой Смерти, явившейся не к одному герою, а ко всему человечеству сразу, знаменуя Апокалипсис. Также, смех – символ безумия и ужаса, это уже не радостные звуки, а хохот отчаяния и сумасшествия. Бездна или пропасть являет собой символ духовного, нравственного, этического падения героя, она воплощает собой животное, порочное начало в человеке, его морального разложения и духовной бедности. Символ танца является наиболее многогранным и противоречивым, всё это и послужило причиной выбора темы исследования.

Актуальность исследования обусловлена с одной стороны, устойчивым интересом современного литературоведения к символике, с другой – необходимостью более тонкого и детального осмысления специфики художественной символики танца в прозе и драматургии Л.Н. Андреева как специфической вехи его литературной деятельности. Художественная символика танца в андреевском творчестве формирует особый художественный мир, свойственный именно его мировоззрению. Несмотря на значительный объём работ, посвящённых андреевским символам, проблема многогранности символики танца и в его творчестве до настоящего времени не становилась предметом специального комплексного рассмотрения. Как правило, танец как символ изучаются в общем контексте символов. Между тем, подробный анализ могут позволить по-новому увидеть внутренний драматизм и напряжённость текста писателя, выявить глубинные механизмы его смысловой организации, уточнить представления о структуре авторской картины мира.

Научная новизна. В работе впервые предпринята комплексная

попытка рассмотрения художественной символики танца в широком контексте литературы как явления культуры, так и в пределах целостного творчества Л.Н. Андреева. Кроме того, были выявлены и систематизированы семантические константы танцевальной символики: танец как хаос и распад, рок, социальная маска или ритуал.

Объектом исследования в данной работе являются прозаические и драматические произведения Л.Н. Андреева.

Предмет исследования – такие аспекты литературного произведения как художественный символ, танцевальные образы, метафоры как символическое выражение абсурдистского бытия, художественная функция танца, мировоззрение писателя.

Материалом исследования послужили рассказы Л. Н. Андреева «Большой шлем» (1899) [5], «Красный смех» (1904) [6], «Бездна» (1902) [5], «Чёрт на свадьбе» (1909) [7], «Ложь» (1900) [5] и пьеса «Тот, кто получает пощёчины» (1915) [7].

Цель исследования – выявить художественную символику танца в прозаической и драматической поэтике Л.Н. Андреева.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть танец в исторической, культурной, литературной и философской концепции русского модернизма.
2. Выявить место танца в европейской и русской культурной традиции, определим основные этапы его становления и развития и закрепившиеся за ним смысловые константы.
3. Отобрать и проанализировать тексты Л.Н. Андреева, в которых художественная символика танца представлена явно, либо имплицитно.
4. Исследовать диапазон художественной символики танца в творчестве Л.Н. Андреева.
5. Определить художественной символики танца в творчестве Л.Н. Андреева.

Методологическая и теоретическая основа исследования.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили принципы историко-литературного, интермедиаальность, культурно-исторического, и биографического подходов, представленные в трудах таких учёных, как А. Ф. Лосев [54], А.Н. Веселовский [26], Ю. М. Лотман [57], и др. Особый пласт научных работ составили книги и статьи исследователей творчества Л.Н. Андреева: работы Л.А. Иезуитовой [39], В.И. Беззубова [17; 19], Н.Н. Мамай [64], В.В. Заманская [37], Ч. Чиан [96, 97, 98], Л.А. Смирнова [87, 88], Н. Жегалов «Книга о Леониде Андрееве» [34] и др.

Теоретическая значимость. В данном исследовании определена взаимосвязь символа танец, с фабулой художественного произведения, дана характеристика термина «символ» также представлена его типология в литературоведческих трудах, раскрыта специфика «телесной» и «жестовой» поэтики. Полученные результаты могут позволять уточнить представления о развитии прозы в первой половине XX века.

Практическая значимость. Материалы данной работы могут быть использованы в преподавательской деятельности: при подготовке лекций и семинарских занятий по истории русской литературы конца XIX – первой половины XX века, по спецкурсам, посвящённым творчеству Л.Н. Андреева, прозе и драматургии Серебряного века.

Структура работы: работа состоит из введения, основной части, состоящей из трёх глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА I. ТАНЕЦ В ИСТОРИЧЕСКОЙ, КУЛЬТУРНОЙ, ЛИТЕРАТУРНОЙ И ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЭПОХИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

1.1. Первобытные истоки танцевального искусства. Ритуальное значение танца в древних культурах. Танец как отражение эпохи

Танец является воплощением одного из древнейших видов искусства. Он сопровождал человека с первых страниц нашей долгой истории. Тут необходимо отметить, что танец изначально возник не как развлекательный или эстетический акт, а как жизненная необходимость, неотъемлемая часть человеческого существования [44]. Изучая историю танца, мы погружаемся в мир, в котором жизнь, мифология, движение, ритм, дополняя друг друга, являли собой единое целое. Именно синтез этих вещей и служил базовым инструментом для познания, исследования, коммуникации, объяснения различных природных явлений, а главное – выживания [95].

История происхождения танца до сих пор не пришла к единому мнению о том, откуда же он всё-таки появился. Существует три теории, у каждой, из которой есть свои последователи и приверженцы.

Обратимся к биологической теории происхождения танца. Она подразумевает, что в основе данного акта лежит телесная и врожденная основа, то есть биологическое, природное начало человека. Ритм и его чувство заложены в нас изначально на физиологическом уровне: биение сердца и пульса, отбивание такта ногой и др. Соответственно, танец – это лишь естественное выражение данного ритма. Человек может бессознательно отбивать такт слышимым звукам, а также покачиваться, всё это – «ритмический рефлекс». Также, нужно отметить, что помимо того, что танец имеет врождённую основу, человеку также свойственно было и наблюдение за природой. У многих видов птиц и млекопитающих, которых могли видеть наши предки, присутствуют ритуализированные, последовательные движения, которые теперь называются «брачными танцами». В.А. Паевский, советский и российский орнитолог в книге «Пернатые многожёнцы» [70,

с.17] приводит множество примеров брачных церемониальных танцев у разных видов птиц. Так, например, самцы олуши для привлечения внимания самки совершают повторяющиеся поклоны, распускают крылья, поднимают хвост и опускают голову до самых лап. В.А. Паевский рассматривает танец не только как акт скрепления пары после знакомства, например, у птиц чомг, но и как элемент коммуникации: танцы, взмахи крыльями, звуки, издаваемые на все лады служат для привлечения партнёра и ведения «диалога» между птицами. [70, с.26] Также, орнитолог пишет, о том, что такое поведение у птиц не случайность, а результат сложного поведения, сформированного долгим генетическим отбором.

Однако, несмотря на убедительность данной теории, нам необходимо выделить ряд нюансов, которые могут вызвать споры. Так, биологическая теория происхождения танца сильно упрощает его значение и абсолютно отбрасывает культурную, социальную, историческую и эстетическую подоплёку, низводя танец к инстинкту. Тут же необходимо отметить, что танец у человека – акт динамический, склонный к постоянному развитию и изменениям, в то время как у животных или птиц он из года в год будет статичен.

Таким образом, биологическая теория даёт нам понимание о танце как о естественном, природном акте, который свойственен любому живому существу, умение и желание двигаться в такт издаваемым звукам присутствует у каждого человека.

Согласно космогонической теории, танец возник как подражание и воспроизведение ритмического упорядочения Хаоса, то есть акта сотворения Вселенной. Необходимо отметить, что только в этой теории танец ставится в центр мироздания, выходя за рамки исключительно биологических и антропологических истоков возникновения танца. В основе данной теории лежит идея о том, сам акт сотворения мира являл собой первый танец. Творец или группа божеств, своими движениями и жестами, своими ритмами упорядочили Хаос, создав упорядоченный мир – Космос. Данная теория

нашла отражение не только в мифологии, но и в различных религиозных практиках народов мира. Так, в индуистской традиции вселенная существует в вечном танце верховного Бога Шивы, держащего в одной руке огонь – символ очищения от грехов и разрушение, необходимое для нового цикла творения, а в другой – барабанчик (дамару), издающий звук «Ом», из которого и зародилась вселенная. Во время танца Бог совершает ритмичные движения, которые символизируют циклы творения, сохранения, разрушения и нового творения. [18, с. 295-296]. В космогонической теории танец – это не просто эстетический акт, это память тела о рождении мира и священное желание принимать непосредственное участие в его обновлении.

Социальная теория основывается на феномене, который обусловлен общественной и культурной составляющими жизни человека, то есть танец возникает не как инстинкт, а как сложный социокультурный феномен, который был необходим для поддержания жизни и полноценного функционирования первобытной общины.

В данной теории источником происхождения танца считается потребность в укреплении коллектива, ощущении единства и сплочённости. Танец также нёс в себе другую немаловажную функцию – коммуникативную. Так, танец мог служить не просто дополнением к речи, но порой и полностью её заменять. С помощью акта танца можно было рассказать о предстоящей охоте, передать миф о сотворении мира, здесь у же можно говорить о другой функции танца – хранение и передача ценной информации, навыков и умений, то есть память поколений, которая передавалась от старшего члена общины к младшему. Таким образом, социальная теория позволяет нам рассматривать танец как явление, скрепляющее людей определённой группы, танец предстаёт перед нами не просто как набор движений тела, а как отражение глубокой социальной природы человека, его потребности во взаимодействии с другими людьми.

Для лучшего понимания танца как социального явления обратимся к его истории и проследим изменения от периода Античности до XX века.

Акт танца возникает из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и впечатлениями человека от окружающего мира. Благодаря художественному влиянию, движения, совершаемые во время танца стали не просто набором жестов, а проявлением искусного народного творчества. Важно подчеркнуть, что изначально танец был тесно переплетён с песней и словом и не мыслился как самобытное явление, однако, постепенно он смог приобрести самостоятельное значение. Все важные события в жизни общины и человека в частности всегда сопровождалась танцами: ритуальные пляски были неотъемлемой частью избрания нового вождя, свадебного обряда, инициации, смерти или возвращения война с охоты или битвы. Танец также являл собой мифологическое мышление общества: он был частью обращения к богам с просьбой о хорошем урожае, плодородии земли, о начале дождя или об исцелении больного.

Древняя Греция считается колыбелью европейской цивилизации, что абсолютно оправдано, так как именно она оказала колоссальное влияние на различные аспекты человеческой жизни: литературу, философию, архитектуру, политику, спорт, искусство. Танец в Древней Греции считался не развлечением, а одной из важнейших составляющих религиозной, общественной и социальной частей жизни эллина. Танец нёс в себе несколько основных функций. В первую очередь религиозную – он заключал в себе форму поклонения богам. Наиболее распространёнными религиозными торжествами сопровождалось восхваление Диониса – бога виноделия и Аполлона – бога света. Танец также являл собой и социальное явление, заключающее в себе неисчерпаемую важность для общества – он был центральным элементом многих общественных праздников, таких как Великие Панафиней или Олимпийские игры, во время которых танцоры состязались в искусстве движения и владения телом. В книге М.Л. Гаспарова «Занимательная Греция» [27] танец также предстаёт как часть воспитательного досуга. Умение танцевать считалось признаком

благовоспитанности и образованности. На пирах молодые греки могли исполнять сложные сольные партии, демонстрируя тем самым не только превосходное владение телом, умение ощущать ритм и гармонию, но и воспитание.

Изучением танца в Древней Греции начали заниматься сами греки. Так, Платон, древнегреческий философ из Афин в своём учении об идеальном государстве [73] писал, что вся жизнь эллинов должна быть насквозь пронизана «хореей», то есть пением и танцами. Он объединил известные ему танцы и разделил их на три группы: к первой он отнёс культовые пляски, исполняемые в честь богов, на всевозможных мероприятиях. Ко второй – пиррические – военные, подражающие войне и военным упражнениям. К третьей – светские, аристократические (подозрительные) танцы, которые исполняли нимфы и сатиры по мнению философа они не были полезными ни для войны, ни для мира.

А.Ф. Лосев в научном трактате «История античной эстетики» упоминает о том, что танец в Древней Греции – это подражание, вот только не реальности, окружающей человека, не бытию, а самому мифу. Танцуя, человек буквально подражает действиям богов и героев [55]. Также, Платон считал, что пляска выступает в качестве источника вдохновения для поэтов и музыкантов: «Видя прекрасную античную пляску, нет сил у поэта, чтобы не создать плавные ритмические стихи: скульптор и живописец уловят в пляске ряд бессмертных пластических моментов, которые нет сил не выразить мрамором и красками». [73, с. 108]. В фундаментальном труде А.Ф. Лосева «История античной эстетики» [55] литературовед рассматривает танец не просто как отдельное искусство, а как «существеннейший элемент античного мироощущения», который неразрывно связан с философией, космологией и бытием. Танец, в данной работе анализируется через призму важнейших и ключевых категорий античности: космоса, ритма, мифа, тела и числа. Здесь необходимо помнить о том, что для древнего грека космос являл собой не хаос, а упорядоченное целое, живой организм. Танец – это микрокосм, во

время его исполнения воспроизводится структура и движение Вселенной, то есть макрокосмоса. Круговые хороводы – это воплощение вращения небесных тел, а продуманные, гармоничные движения символизируют мировой ритм и вселенскую гармонию. Также, танец, как танцевальный акт, в основе которого лежит божественное начало упоминается в «Мифах Древней Греции». На вершине Олимпа хариты услаждают Богов своим пением и танцами, а Аполлон, увлекает окружающих в хоровод [49]. Таким образом, во время танца человек не просто совершает ряд хаотичных и разрозненных движений, он соприкасается с основополагающими законами бытия и уподобляется божественному порядку. Также тело в танце являет собой числовую и ритмическую гармонию. Красота, в понимании Платона – это гармоничное сочетание правильных пропорций, симметрии и ритма. Каждое движение во время танца сопровождается ритмом, который в свою очередь, воплощает собой онтологический принцип, который приводит душу и жизнь человека к космической гармонии.

Вслед за Платоном, его ученик Аристотель также рассматривает танец. В представлении учёного «Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия». [10, с.96] получается, что танец - это ритмическое движение, цель которого – выражение эмоций и идей. По Аристотелю танец делает искусством наличие ритмообразующей составляющей, философ считал ритм основополагающим элементом. Аристотель, вслед за своим учителем формулирует собственную классификацию танца по цели и характеру. К первому типу можно отнести символические танцы, они стремились к выражению общих, мировых идей. Например, танцы с быстрым ритмом и темпом, яркой и звонкой музыкой посвящались Вакху, а медленные и торжественные, в свою очередь – Аполлону. Далее были имитационные танцы, их определение произрастает из самого названия – имитация, подражание. Такие пляски состояли из подражательных движений растительного или природного мира, а также

явлений природы. Благодаря этому типу танца, впоследствии было сформировано пантомимное искусство. Последняя категория – это декоративные танцы, они строятся на основе фантазии автора, то есть являются результатом творческого полёта фантазии творца и состоят из движений верхней одеждой, аксессуаров и прочей атрибутики. По Аристотелю танец можно трактовать как вид мемиса, то есть подражания, а также как часть театрально катарсиса. Сам по себе танцевальный акт не может вызвать у зрителя высокое духовное «очищение». Так как, по мнению философа, катарсис связан с глубинными духовными процессами сознания и размышления над трагедией.

Таким образом, для древних греков танец являлся не просто набором движений тела, а универсальным языком, связью между человеком, космосом и богом. Танец у эллинов переплетал в себе эстетическую составляющую, религиозный акт, этическое и нравственное начала и физическую подготовку.

В эпоху Средневековья отношение к танцу было весьма сложным и противоречивым. Танец перманентно находился между языческими традициями, народной стихийностью и Церковной доктриной.

Церковь, как начало довлеющее над всем, призывало к запрету светских забав: танцев, плясок, к презрению земных радостей. Однако, несмотря на многочисленные запреты, танец продолжал жить и развиваться как в народных кругах, так и в аристократических. Необходимо отметить, что с развитием рыцарской культуры танец в замках знати трансформируется из стихийной пляски в строго регламентированное искусство, которому свойственно благородство поведения и манер, а также отражение куртуазной любви. Колоссальное воздействие на эволюцию танца в средневековье оказало искусство трубадуров, труверов, менестрелей и скоморохов, странствуя от поместья к поместью, от деревни к деревне, они разыгрывали диалоги, пели, играли на музыкальных инструментах, а также танцевали, показывали фокусы и исполняли акробатические трюки перед вельможами

или простолюдинами. Они являлись носителями синтетического искусства, в котором поэзия или рассказ, музыка и танец были неразрывны. Благодаря постоянным миграциям они способствовали межрегиональному культурному обмену, во время которого движения, ритмы и мелодии переносились из одной местности в другую. Трубадуры зародили в танце идеалы куртуазной любви и благородного рыцарского поведения, они возвысили танец и способствовали его внедрению в придворную культуру. Менестрели стали ритмообразующей основой танца. От их мастерства зависел характер, темп и энергетика танца.

В эпоху раннего средневековья акт танца находился в постоянном конфликте жизнеутверждающего начала народного танца и аскетической христианской доктрины, которая пребывала в постоянном стремлении его подавить. Церковные проповедники осуждали танцы и называли их «бесовскими игрищами» и «побуждением к похоти». В это время танцы были в основном хороводными и несли в себе языческое начало: они связывались с сельскохозяйственными работами и несли на себе магический, заклинательный характер – их целью был призыв плодородия, желание отогнать злых духов или привлечь удачу на свою сторону. Танцевальные движения были простыми, не состоящими из ряда сложных элементов, зачастую представляли из себя набор шагов и редких скачков. Во время исполнения люди держали на бёдрах руки или же подавали их друг другу, женщины могли придерживать юбку [38]. Музыка не была отдельным элементом, её исполняли сами танцующие, зачастую эти звуки были довольно монотонными, как и весь танец.

Таким образом, танец в эпоху раннего средневековья был частью быта, а не явлением высокого искусства. Он не имел строгой хореографии, являл собой стихийный поток чувств и эмоций, здесь на первый план выходила коллективная составляющая, а не эстетическое зрелище. В условиях жёсткого давления церкви танец смог трансформироваться и адаптироваться,

что стало основой для дальнейшего развития богатой танцевальной культуры Европы.

В эпоху позднего средневековья происходит расцвет придворного танца. Теперь жизнь аристократии не мыслится без него. Танец становится не просто важным социальным навыком, но и полноценным элементом придворного этикета. Появляются первые танцмейстеры – учителя танцев, способствующие систематизации движений, создающие полноценные хореографические композиции. Получается, что в это время танец перестаёт быть просто «стихийным актом», он трансформируется в высокое искусство, несущее в себе социальные и представительские функции, происходит усложнение движений: к шагам, легким, небольшим и невысоким прыжкам добавляются более резкие и высокие, покачивание корпуса, более отточенное движение рук. Музыка становится неотъемлемой сопроводительной частью танца, вот только теперь её исполняют не сами танцующие, а отдельные люди, играющие на музыкальных инструментах.

Говоря о танце в эпоху позднего средневековья нельзя не упомянуть о «La Danse macabre» - пляске смерти [50]. Танец смерти исполнялся парой людей. Один являл собой олицетворение самой Смерти, второй – выбранной жертвы (ею мог быть представитель любого социального слоя: от монарха до крестьянина). Смерть приглашала на танец человека песней или стихотворной речью, подробно описывающей все грехи, которым человек предавался в течение своей бременной жизни. Отказаться было невозможно: ни мольбы, ни увещевания, ни угрозы, ни попытки подкупить не могли отложить этот акт. Танец – это метафора не только неизбежной кончины, но и того, что перед лицом Смерти все равны [50]. Говоря о движениях, исполняемых по время танца, важно отметить, что у человека, являвшегося в образе Смерти, они были резкими, угловатыми, представлявшим из себя полную противоположность благородных, плавных и отточенных движений придворных. Жертва же, в свою очередь могла в самом начале двигаться так, как и во время исполнения аристократического танца: изысканно и

размеренно, однако, при приближении финала начинала совершать хаотичные, резкие, дёрганные движения, больше похожие на предсмертные конвульсии и агонию умиравшего. Танец заканчивался тем, что Смерть уводила свою жертву, что в свою очередь символизировало акт умирания. Таким образом, пляска смерти – это аллегорический сюжет, перманентно напоминающий людям об их смертности, бренности и недолговечности пребывания в этом мире, а также о том, что перед лицом Смерти все равны. Именно здесь были заложены основы для пышного расцвета в эпоху Возрождения.

Для эпохи Возрождения (Ренессанса) свойственно высвобождение культуры из-под власти церкви, обращение её взора на личность, что в свою очередь поспособствовало развитию, а также стало благоприятной почвой для расцвета танцевального искусства и танцевальной музыки. Именно в это время происходит кардинальное изменение отношения к танцу. Он перестаёт восприниматься как нечто греховное, недостойное и порочное; постепенно начинает становиться олицетворением духовной нравственности, а также важным социальным и иерархическим маркером, благодаря которому человек мог продемонстрировать в высшем свете свою благовоспитанность и образованность.

Эта эпоха продолжает развивать вещи, связанные с танцем, которые зародилось в Средневековье. Так, танцевальная музыка становится преимущественно инструментальной и танцующие уже не поют во время исполнения, а двигаются в такт и ритм музыки. Также, сам танец постепенно превращается в воплощение искусства: движения во время исполнения становятся всё более и более сдержанными, отточенными, грациозными, вольность практически покидает этот его, но приобретает важность умение держать осанку, манера носить костюм или платье, а также приветствовать партнёра в танце и гостей. Смысловая нагрузка танца смещается с ритуального акта на акт зрелищной эстетики, стихийность народной пляски превращается в строго регламентированный акт со сводом догматов и

правил. Также, танец становится воплощением возвышенной светской культуры, воспевающей не только единство и гармонию тела и души, но и благовоспитанность человека. Нельзя не упомянуть про уход от архаических хороводов, являвших собой символ единства общины и всех людей, к парным и сольным танцам, обращавшим взор зрителя на человека, как меру всех вещей.

В XVIII столетии танец продолжает развиваться и обрывает расширяющейся философской и культурной основой, в которой на вершине располагается абсолютизм и этикет. Танец становится воплощением придворной иерархии и церемониала: танцующие выстраивались в пары согласно месту, занимаемому в обществе, тот же принцип распространялся и на порядок исполнения танцевальных номеров. Танец также становится элементом воспитания – он позволял усваивать основы хороших манер и этикета, он: «... учил манере держаться, ходить, говорить, смотреть, смеяться, здороваться» [90, с.39]. Юному представителю высшего сословия недопустимо было появиться на приеме, не владея нормами общения и поведения, он должен был уметь демонстрировать благородство манер, а также безупречное воспитание.

Из вышеизложенного можно понять, что танец для дворянина был не просто развлекательным мероприятием, но одной из важнейших составляющих жизни. Именно это и повлекло за собой появление в Российской империи профессиональных танцмейстеров. Это были «образцовые придворные кавалеры» [90], видевшие свою миссию в обучении молодых людей, особенно кавалеров уважению к другим, «... требуемое общежитием, образованностью и людскостью» [90, с. 47].

Именно в этом столетии в России зародился и получил своё развитие маскарад. Он стал не просто развлечением, а сложным социальным и политическим явлением. До Петра I понятие «маскарад» в русском сознании отсутствовало. На таких праздниках как Масленица, Пасха или Святки, сопровождаемых народным гулянием были ряженые, но они носили сугубо обрядовый характер, а не маскарадный.

Первый всероссийский император ввёл маскарад по ряду причин: во-первых, маскарад должен был способствовать разрушению старых сословных традиций и привычек, учить дворян правилам и нормам этикета европейского общества. Во-вторых, демонстрация изысканности, благородства и возвышенности мероприятий, организованных на европейский лад и как следствие, продвижение европейских начал на российском поприще. В-третьих, не маловажной причиной организация маскарадов заключалась также в приобщении простого люда к новым традициям. Так, бал-маскарад стал сложным и очень важным социо-политическим явлением на территории Российской империи. Также необходимо упомянуть о том, что маскарады проходили не только при дворах, но также были как частные маскарады (камерные, устраиваемые знатью в своих усадьбах), но и публичные «общедоступные» маскарады. Последние были введены по приказу Елизаветы Петровны и проводились в здании Зимнего дворца. Особенность такого мероприятия состояла в том, что его мог посетить не только представитель высшего сословия, но даже зажиточный горожанин [3].

Так, танец в XVIII веке проходит переломный этап, в результате которого трансформируется в самобытное и выразительное искусство, отражающее в себе не только культурные, но и социальные, а также политические особенности эпохи. Именно в это время балет становится самостоятельным драматическим жанром, отделившимся от оперы. В бальных залах, в которых исполнялся танец, также происходят важные изменения: появляется иерархичность не только в последовательности танцев, но и танцующих [46].

В XIX веке танцы были важным структурным элементом дворянского быта. Их роль разительно отличалась от функций, возложенных на танцы в народном быту того времени. Важно подчеркнуть, что жизнь российского дворянина конца XVIII начала XIX века весьма гармонично делилась на две части: дневная – семейная, когда светский лев мог провести время дома, заниматься хозяйственными заботами и вторая – военная, офицерская, в

которой он являлся слугой царя, хранителем народного покоя. И обе эти роли могли сняться лишь в одном месте – на балу или званом вечере. В работе Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII начало XIX века)» [56, с 102] отдельная глава посвящена балу.

Танцы в XIX веке исполнялись в определённой последовательности, согласно иерархии, тем самым продолжая традицию, зародившуюся в XVIII столетии. Бал открывался полонезом, строгим и сдержанным танцем, который исполняли самые почётные гости и хозяйка вечера, далее к ним присоединялись остальные.

Второй бальный танец – вальс. А.С. Пушкин, в романе «Евгений Онегин» дал такую характеристику этому танцу: [79, с. 23]

...Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.

Анализ художественных приёмов, используемых автором, поможет нам дать характеристику вальсу как танцу. Эпитет «однообразный» - на фоне таких танцев как кадрили и мазурка вальс считался действительно скучным танцем, в мазурке, в ту эпоху играло колоссальную роль изобретение новых фигур, что в свою очередь в вальсе отсутствовало. Стоящий рядом эпитет «безумный» полностью олицетворяет ранее отношение к этому танцу представителей высшего сословия. Вальс безумен, потому что слишком откровенен, близок и даже интимен. «Танец сей, в котором, как известно, поворачиваются и сближаются особы обоего пола, требует надлежащей осторожности <...> чтобы танцевали не слишком близко друг к другу, что оскорбляло бы приличие.» [72] – такие слова присутствуют в танцевальном руководстве 1825 года, как можно понять, данное определение несёт в себе отрицательную коннотацию. Вальс создавал очень удобную обстановку для передачи любовных посланий, так как танцуется достаточно долго и танцоры

могу выйти из акта танца, отдохнуть и продолжить в следующем туре.

Следующим за вальсом танцем была энергичная, полная жизни и радости мазурка. Она считалась кульминационной частью бала. Главное отличие этого танца от остальных – элемент импровизации, в котором кавалер выступал в качестве солиста, а благородная дама – его эффектным и грациозным партнёром. Во время исполнения мазурки молодая часть аристократического общества могла показать лихую удаль, а дамы благородного возраста продемонстрировать лёгкость и грацию.

После мазурки следовала кадрили. Она, как и любой другой танец обладала рядом особенностей, например, на неё, также как и на мазурку следовало предварительно записаться в бальную книгу. Отказ кавалеру в танце в случае договорённости считалось тяжёлым оскорблением. Кадрили – это танец с множеством перестроек и сменой позиций, что требовало от танцора колоссальной внимательности и хорошей памяти. В случае, если человек допускал ошибку в фигуре, то он подводил весь квадрат, что считалось сродни позору и стыду. Таким образом, этот танец можно считать метафорой на общество XIX века. С виду всё легко и непринуждённо: светская беседа, поддержание социальных связей, благородные дамы и господа в восхитительных костюмах, но за всем этим скрывается строгий регламент, отточенность движений, слов, жестов и даже взглядов, не позволяющих и не допускающих даже малейшей вольности.

Проанализировав всё вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Бал выступал в роли социального лифта. Для юной особы первый выход в светское общество означал начало вхождения во взрослую жизнь. Бал также являлся главной площадкой для поиска жениха или невесты. Владение этикетом, манерами, чувствами, душевными переживаниями, умение танцевать и вести непринуждённую беседу позволяло увеличить шансы найти себе выгодную партию.

2. Танец развивает свой собственный язык и свои правила, которые

требовалось неукоснительно соблюдать. Так, первый танец на званом вечере танцевала хозяйка мероприятия с важным гостем.

3. Танец становился отражением социальных изменений. В начале века вальс считался непристойным, вульгарным и даже пошлым танцем потому что мужчина и женщина танцевали в близком физическом объятии, что тогда считалось неприемлемым. Однако со временем энергия и свобода, даруемые именно этим танцем превзошли все социальные предрассудки и условности.

По данной части работы можно сделать следующие выводы:

1. Танец, в период от Античности до конца XIX века представляет собой трансформацию от сакрального ритуального акта, до высокого профессионального искусства. В Античности танец воплотил в себе сакральное единение человека и космоса. В эпоху Средневековья произошёл распад танца на греховный народный и благонравственный придворный. В период Возрождения и Борокко танец воплотил в себе регламент светского искусства, в это время появились первые теории танцев, были заложены основы классического танца. Эпоха Классицизма и Романтизма стала «золотым веком» балета, именно здесь этот вид танца сформировался как высокое и профессиональное искусство.

2. Танец постепенно перенёсся из храма и деревенской площади на королевскую и театральную сцену. Однако танцы в храмах и на площадях не исчезли целиком, они всё ещё сохраняются и в период народных празднеств предстают во все своей полноте и широте человеческого духа и восторга.

3. Танец постепенно переходит от коллективного исполнения к сольному, массовые хороводы уступают место индивидуальным выступлениям, у людей появляются культовые танцоры или балерины, но и тут нельзя сказать, что коллективные танцы полностью исчезли, совсем наоборот начинают появляться ансамбли народных исполнителей, сохраняющих культуру массового танца.

4. Мифологическое, ритуальное восприятие танца сменяется эстетической и развлекательной доминантой. Однако нельзя сказать, что

танец полностью потерял обрядовость [36, с.10]. Так, например, М.Я. Жорицкая, исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера, основатель этнохореографии выявила танец «хоровод пичгэйнэн», исполняемый в трех вариантах, с участием большого количества людей и исполняемый в качестве благодарности богу охоты за успешное мероприятие [36, 16].

В отечественном литературоведении танцевальный акт как явление рассматривали с нескольких точек зрения. Необходимо на основании анализа научной литературы выделить и рассмотреть характерные особенности основных подходов к толкованию понятия «танец».

Обратимся к ряду работ Ю.М. Лотмана. Этот учёный подробно изучил и расшифровал язык бала, описал истинное значение приглашения на тот или иной танец, разобрал последовательность исполнения, а также смысл бала как социально-бытового явления. В сборнике «Беседы о русской культуре» учёный посвящает одну из глав балу, описывая танец как «театрализованное действие» и «механизм социальной коммуникации». В данной работе танцевальный акт рассматривается в широком историко-культурном контексте.

Другой, не менее известный литературовед, М.М. Бахтин воспринимает танец как уникальный пример «активного хронотопа». Именно в танце, по мнению ученого, нивелируются противоречия, и достигается особое, возвышенное состояние человека. Танец – это процесс, в котором «... сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутренне во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других» [15, с.73].

Л.Я. Гинзбург в работе «О литературном герое» [29], в рамках теории о «человеке замечательном» рассматривает жесты, манеру говорить, двигаться, а в частности и танцевать как акт самоопределения личности в том

социальном звене, в котором он находится. Эти аспекты расширяются и дополняются в работе «О психологической прозе» [28] здесь учёный обращается к танцу как к способу раскрытия внутреннего мира героя; литературовед говорит о том, что танец может служить проявлением психологического жеста, который в свою очередь заменяет внутренний монолог.

Таким образом, в отечественном литературоведении, танец – это не только концентрированный смысл социальных отношений, но и физический язык тела, раскрывающий диалог героев, акцентирующий внимание на нужных деталях, а также философская метафора жизни: связь человеческого бытия с миром, обществом, людьми и судьбой.

1.2. «Хореографический ренессанс» рубежа веков: танец на стыке искусств

На рубеже XIX и XX столетия танец переживает творческую трансформацию, его начинают воспринимать как синтетическое искусство, способное выразить невыразимое. На это особенно сильно повлияли «Русские сезоны» Дягилева С.П. Этому человеку посветили, посвящают и будут посвящать огромное множество книг, монографий, мемуаров, статей, фильмов. Сегодня как в России, так и за рубежом под его именем проходят театральные и балетные фестивали, научные конференции. Это связано с тем, что танцевальное искусство, в частности балет, на стыке столетий начинает казаться чем-то устаревшим, так как достигло своего апогея в мастерстве исполнения, так тогда казалось. Однако Дягилев С.П. узрел не упадок отечественного искусства, а возможность для его изменения. Он не только открыл русское искусство для Запада, продемонстрировав его мощь и новаторство, но и вернул Европе некоторые «забытые» произведения европейской классики — «Жизель» А. Адана, «Видение розы» К. фон Вебера, которые теперь неразрывно ассоциируются с представлением о русском балете и искусстве.

Дягелев С.П., благодаря «Русским сезонам» — ежегодным гастролям русской оперы и балета в Париж, США, Лондон, в период 1907 по 1929 год смог вывести на сцену не просто балет, а искусство, возведённое в абсолют, определившее культурную эпоху. Важно подчеркнуть, что на рубеже веком танец раскололся на два сильнейших потока — классическую традицию, усовершенствованную Дягилевым С.П. и свободный танец модерн. Эти два ответвления послужили началом зарождения всех основных направлений танца XX века [25].

Необходимо обратиться к тому, как именно трансформируется балет, а также сделать акцент на том, какие именно изменения он претерпевает. Сразу обозначим, что Дягилев С.П. превращает балет в высокое искусство интеллектуалов. До прихода гения в балет, тут господствовал исключительно балетмейстер-постановщик, что приводило к тому, что музыка была лишь сопроводительным элементом, декорации — фоном; теперь это синтез гениев — хореограф, художник, композитор все работали во благо одного — создания целостного, многогранного, основательно проработанного со всех сторон произведения, по руководством Дягилева С.П. В хореографии также происходят значительные изменения. Акценты начинают смещаться с эстетической устремлённости вверх, чистой виртуозности, лёгкости и красивых линий к выразительности жеста и движения. Именно при Дягилеве С.П. происходят радикальные изменения в роли декораций на сцене, это больше не нейтральный фон, а совсем наоборот они определяли стиль и атмосферу спектакля. Одежда перестал представлять из себя классические пачки и трико, теперь они стали воплощением искусства. Социальный статус балета также претерпевает изменения. Из искусства для представителей аристократического общества, из простой составляющей части элемента светского развлечения, балет трансформировался в предмет жарких споров, обсуждений и дискуссий [74].

Таким образом, Дягилев С.П. сделал балет универсальным языком не только искусства своего времени, но и современного. Ему удалось достичь

гармоничного баланса при синтезе высочайшей академической техники и новаторскими, порою радикальными художественными поисками. Танец, музыка и живопись впервые стали равноправными участниками сценического искусства, театральной постановки. Дягилеву С.П. сумел отразить в балете целостное авторское видение, воплотить его позицию, стать актуальным для своей эпохи.

1.3 Семиотика танца в русской литературной парадигме

В русской литературе XIX века танец предстаёт перед читателем или исследователем через основополагающую константу произведения – бал. Большинство танцев исполнялось в гостиных и салонах. Здесь необходимо обратиться к работе М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки о исторической поэтике» [14] и его хронотопу «гостиной-салона» для лучшего понимания значения бала и танца в художественном тексте. По мнению литературоведа именно в гостиной «<...> объединяются и переплетаются жизни, происходят судьбоносные встречи, переплетаются личные, философские, исторические и общественные идеи. Время в салоне уплотняется и становится осязаемым и даже зримым; только в салоне «...сходятся люди, обычно разделённые в жизни пространством и социальными перегородками, представители разных возрастов, разных поколений, разных профессий <...>» [14, с 274].

Гостиная – это всегда временное, переходное пространство, которое сводит людей лишь на небольшой временной промежуток. Герой может находиться в состоянии экзистенциального кризиса, духовных исканий, принимать решения, которые радикально повлияют на его жизнь.

Также, данный хронотоп можно трактовать как разновидность хронотопа «дороги». Так как и там и там, происходят случайные встречи, неожиданные повороты судьбы, испытания или перемены, именно здесь встречаются люди из разных слоёв общества, которые в обычной жизни никогда бы не пересеклись. Хронотоп «гостиной-салона» связан с хронотопом

«порога» тем, что оба могут символизировать рубеж, этап, преодолев который человек выйдет на новый духовный, нравственный или физический уровень. Оба хронотопа могут олицетворять собой кризис или перелом. Время в такой момент ощущается как короткое мгновение, однако, изменения, которые будут повлечены за собой, принесут изменения во все сферы жизни героя.

Исходя из того, что было изложено ранее, можно сформулировать основные функции и значения хронотопа «гостиной-салона»:

1. Он является своеобразным «узлом» сюжетных линий. Салон являет собой место, в котором происходит сплетение судеб героев. Именно здесь начинаются разрушительные интриги и развиваются фатальные диалоги;

2. Данный хронотоп представляет из себя «<...> пространство речи, слухов и сплетен как социальной силы» [14, 286], то есть именно здесь может пошатнуться или возвыситься репутация героя, а слово, им сказанное стать достоянием всего света.

3. Салон также может служить разоблачению фальши и искусственности жизни людей высшего сословия. В таких сценах чаще всего идёт противопоставление героев, которые абсолютно друг на друга не похожи: для одного светское общество – родная стихия, а для другого – непонятный и сумбурный мир, в котором нет места настоящему, живому чувству.

4. Для этого хронотопа также свойственно столкновение не только героев и их судеб, но и мнений, как идеологических, так и политических. Здесь сходятся люди с разными ценностными системами и как следствие этого – разворачивающаяся полемика, демонстрирующая борьбу интересов, взглядов и мировоззрений.

Для того, чтобы полнее понять семиотику танца в русской литературной парадигме нам необходимо проследить эволюцию этого явления от социально-бытового мотива (бал и танец как его неотъемлемая часть в творчестве у А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого) к философско-символическому образу (у Ф.М. Достоевского и в творчестве русских символистов начала XX века).

Танец в творчестве А.С. Пушкина является зеркалом эпохи и зачастую предстаёт в качестве социально-бытового явления, несущего на себе нагрузку описания традиций, культуры, мировоззрения, а также уклада жизни общества XIX столетия. Обратимся к роману в стихах «Евгений Онегин» здесь танец является символом, как эпохи, так и социального уклада, а также кульминационным элементом, движущим сюжет. Рассмотрим один из эпизодов пятой главы романа; именно в ней автор даёт описание мазурки, исполняемой Ольгой и Онегиным на именинах Татьяны. Важно подчеркнуть, что данный вид танца был живым и нёс на себе небольшую импровизацию, так как не было строгих правил, описывающих то, какие именно фигуры должны были исполнять танцующие, это решение принимал мужчина, его спутница должна была следовать кавалеру; танец также отличался длительностью, что позволяло вести свободную беседу. Именно действие со стороны главного героя и стало вызовом молодому поэту, что в последствии и стало причиной фатальной дуэли:

... И, наклонясь, ей шепчет нежно
Какой-то пошлый мадригал
И руку жмет – и запылал
В ее лице самолюбивом
Румянец ярче. Ленский мой
Всё видел: вспыхнул, сам не свой;
В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет
И в котильон ее зовет [79, с. 134].

Так, мазурка становится не просто атрибутом или элементом описания быта русского дворянства, но и двигателем сюжета, его кульминационной частью.

Нельзя не упомянуть о другом, не менее популярном в то время танце-вальсе, он также упоминается в романе и служит символом философии общества, его монотонности, однообразности и неразрывности этого круга:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой [79, с. 23].

Таким образом, танец в творчестве А.С. Пушкина – это не просто социально-бытовое явление, но и важнейший сюжетный элемент, без которого развитие событий не представляется возможным. Однако здесь важно упомянуть, что бал, а в частности его проявление-танец, становятся местом или актом, в котором решаются судьбы, зарождаются конфликты и раскрываются характеры героев.

В творчестве другого великого русского писателя Н.В. Гоголя танец также является не просто рядовым эпизодом, а настоящим синтезом смыслов и подтекстов. Танец в творчестве писателя необходимо рассмотреть не только как социально-бытовой мотив, но и как воплощение духа вольности. Обратимся к исторической повести «Тарас Бульба» [81], а именно к эпизоду «Пляске запорожцев». Он вводит читателя в многогранный мир Запорожской Сечи. Именно здесь показаны культура и быт казачьего общества, в котором ценятся смелость, верность, любовь к Родине и свободе. Сцена открыто демонстрирует коллективное начало в кругу казаков: «...толпа росла; к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движения, как все отдирало танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо свет и который, по своим мощным изобретателям, назван козачком» [81, с. 62].

. Танец казаков стихийен, необуздан, в нём нет заученных движений и жестов, он воплощение вольности души народа: «...четверо старых выработывали довольно мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, почти на голову музыкантам, и, вдруг опустившись, неслись вприсядку и били круто и крепко своими серебряными подковами плотно убитую землю». Танец в данном эпизоде воплощает лихую удаль и широту души, является бессмертным символом любви к Родному краю и его

традициям.

Говоря о танце в творчестве Н.В. Гоголя нельзя не обратиться к поэме «Мёртвые души» [30]. Данный мотив вводится уже на первых страницах произведения. Главный герой, Павел Иванович Чичиков прибывает на бал к губернатору. То, что предстаёт перед читателем дальше, является примером совершеннейшей гоголевской сатиры – танцы героев бала абсолютно лишены грации и лёгкости; танец здесь выступает не в качестве высокого искусства, которое стремились освоить люди высшего сословия, а вымученным и нелепым действием, исполняемым по обязанности: «Были кавалеры, которые, хотя и танцевали, но не иначе как стоя на одном месте и отдирая ногами задние па» - это образ уродливого, подчёркнуто вульгарного и нелепого движения, которое олицетворяет отсутствие у представителей этого общества духовности, чувства прекрасного и ощущения настоящей жизни. Так, танец в данном эпизоде изображен как бессмысленная суэта, отражающая пустоту и деградацию дворянского общества. Танец становится метафорой духовного омертвления людей.

Таким образом, социально-бытовое проявление с танца в творчестве Н.В. Гоголя является не просто элементом сюжета, а одним из ведущих художественных инструментов. Танец становится не только воплощением жизнеутверждающей народной стихии – символом здоровья, плодородия и бессмертного духа народа, но и воплощением социального абсурда и духовной опустошённости.

Говоря о социально-бытовом мотиве танца в литературе, нельзя не обратиться к творчеству Л.Н. Толстого. Танец играет одну из важнейших ролей в романе-эпопее «Война и мир» [92]. Рассмотрим два эпизода. Обратимся к сцене первого в жизни Наташи Ростовой бала. Именно танец, момент его ожидания или исполнения раскрываются характеры героев, их потаенные желания и страхи; перед читателем предстаёт палитра чувств и эмоций героя. Бал и танец в произведении являются не только возможностью раскрыть внутренний мир героя, но и становится двигателем сюжета, а также

способом отражения социальной и бытовой обстановки времени, о котором пишет автор.

Обратимся к эпизоду, описывающему первый бал Наташи Ростовой. Танец в данном эпизоде необходимо рассмотреть с двух сторон. В первой танец предстаёт как социальный ритуал, во второй – это зеркало, отражающее душевное состояние главной героини. Обратимся к социально-бытовому началу танца. Бал – это важнейший элемент инициации и новый этап во взрослении. Для Наташи Ростовой это мероприятие является первым такого рода и от успешности или неудачи зависит её дальнейшее пребывание в высшем свете, его отношения к ней. «Неужели так никто не подойдёт ко мне, неужели я не буду танцевать между первыми, неужели меня не заметят все эти мужчины, которые теперь, кажется, и не видят меня <...> Они должны же знать, как мне хочется танцевать, как я отлично танцую и как им весело будет танцевать со мною» [92, с. 244] Здесь же можно найти и упомянутый ранее кодекс поведения, а также иерархичность не только в логике исполнения танцев, но и того, кто их танцует. Для представителя аристократии считалось неприличным неумение владеть своим телом во время танца, любой представитель высшего сословия должен был в совершенстве владеть этим искусством: «Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно. Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело...» [92, с. 252]. Как ранее было упомянуто, танец – это не только способ изображения быта и культуры русского дворянства, но и отражение душевных переживаний героини. Во время бала Наташа переживает ежеминутную полноту жизни, она отдаётся чувствам без остатка, ощущает неповторимость каждого мгновения: желает улететь в небо, потому что такой ночи никогда не было и не будет. Описание героини в сценах, рисующих танец, позволяет познакомиться с мастерством писателя, использующим приём психологизма, что позволяет читателю увидеть героиню во всей полноте её внутреннего мира, понять главные черты характера, осознать её близость к русскому национальному характеру, её

главную особенность – видеть в людях только светлое начало: «На глаза Наташи все бывшие на бале были одинаково добрые, милые, прекрасные люди, любящие друг друга: никто не мог обидеть друг друга, и потому все должны были быть счастливы» [92, с. 261].

Таким образом, эпизод первого бала Наташи Ростовой является уникальным примером того, как писатель через социально-бытовой мотив танца раскрывает не только нерушимые, жёсткие законы света, но и вневременной конфликт между искренностью и ритуализированностью.

Второй эпизод является одним из ключевых не только в романе, но и во всей русской литературе, так как именно здесь изображена стихийность, широта, народность и искренность русской души. Перед читателем разворачивается сцена в доме дядюшки Наташи Ростовой, являющим собой воплощение исконной, коренной, простой народной России, совершенно далёкой от «блеска, шума и говора балов». После удачной охоты вся семья собралась в гостиной и дядюшка, велит музыканту сыграть на балалайке русскую плясовую. Важно подчеркнуть, что до момента начала звучания музыки Наташа Ростова была в дурном настроении, ввиду дум о князе Андрее. Однако услышав первые звуки мелодии, она буквально оживает, преображается, и с неумолимым восхищением восклицает: «Дядюшка! Что ж это такое? <...> Ну, дядюшка милый, голубчик, пожалуйста» [92, с. 376]. Наташа сбрасывает с себя платок и пускается в пляс; Николай Ростов пребывает в недоумении от увиденного, ведь юная особа воспитывалась эмигранткой-француженкой откуда в ней этот дух «чисто русский, хороводный, мужицкий», «...дух этот был тот самый, неподражаемый, неизучаемый, русский». Символизм танца в данном эпизоде заключается в пробуждении русской души, в том, что Наташа Ростова – это не просто представитель высшего светского общества, она часть русского народа, его духа, танцев и песен. Танец также является источником целебной силы. Он помогает главной героине излечиться от тоски по князю.

Таким образом, социально-бытовой мотив танца в творчестве Л.Н.

Толстого является не просто элементом сюжета, а одним из ведущих художественных инструментов. Танец становится не только маркёром светского общества, его законов и догматов, но и искренности чувств, переживаний героя, а также исконной связи человека с народностью, своими корнями и своей историей.

Танец в творчестве писателей – явление динамичное, постоянно развивающееся и расширяющее своё значение. Так, это явление становится зеркалом общества, он отражает нормы, ритуалы и законы, присущие ему. У А.С. Пушкина танец – важнейшая часть социального мира, через него характеризуются герои, раскрываются характеры, именно он становится двигателем сюжета. Как отмечал Г.П. Макогоненко в работе «Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы» [62], бал и танец служат как фон для становления роковых событий и характеристики общества. У Н.В. Гоголя танец сохраняет общественную значимость, но теряется помпезность, возвышенность и одухотворённость. Писатель доводит её до абсурда и пародийности, обнажает пошлость, вульгарность и механичность движений, разговоров. В противовес танцам, исполняемым на балах описываются народные. Они являются олицетворением живой, искренней и вольной души простого человека. У Л.Н. Толстого исполнение танца на бале близко к пушкинскому. Оно также несёт на себе социальный отпечаток, является важной составляющей жизни дворянина, но уже можно проследить активное противопоставление чувственного и живого начала русской души наигранной светскости.

Ф.М. Достоевский трансформирует социально-бытовое начало танца в философско-символическое. Танец становится воплощением внутренней катастрофы, акта духовного или идейного поиска героя. Обратимся к роману «Бесы», во второй части, восьмой главе изображена ключевая сцена абсолютного хаоса и разрушения общества, публичного скандала – бал у гернаторши. Именно здесь бал перестаёт являться проявлением возвышенности и одухотворённости общества, а танец – воплощением

культуры и грации: «Все давно уже заметили, что барышни наши танцуют как-то чересчур восторженно, а кавалеры даже неприлично. Один прыгал так, что, споткнувшись, ударился о pianoforte...». Верховенский и Лямшин – два героя, целенаправленно разрушающие последние приличия, превращают танец, который когда-то был культурным ритуалом, в набор вульгарных и пошлых жестов, движений, фраз. Именно на балу происходит духовное разложение общества: «лучшее общество» губернии оказывается слабым и неспособным противостоять хаосу, оно лишь безропотно поддается влечению хаоса или ехидничает и злорадствует – это проявление внутренней слабости и неспособности оказать сопротивление, что говорит о его стремлении к распаду [16]. Появление на балу Марьи Тимофеевны Лебядкиной, Хромоножки и её исповедь перед обществом – это акт срывания масок, выставление внутренних уродств напоказ. «Она была в бедном, стареньком батистовом платье... на голове какой-то чепчик... Она вошла, смеясь и кланяясь...— Ставрогин! — прокричала она вдруг во всё горло. — Он женился на мне, а вы смеетесь!». Её появление олицетворяет собой вторжение горькой и трагической правды в мир лживых условностей, и приводит участников бала в окончательное смятение. Так, в этом романе танец является не только символом разложения общества, но и «бесовского начала», а также публичной исповеди героя.

Обратимся к другому произведению – «Преступление и наказание». Здесь танец предстаёт перед читателем как важнейшая деталь-символ, характеризующая не только среду, но и душевное состояние героя, именно в этом художественном тексте танец становится проявлением маргинального начала. Он связан не с блистательной, возвышенной и одухотворённой жизнью светского общества, а, наоборот, с миром людей «униженных и оскорблённых». Важно подчеркнуть, что все танцы исполняются в кабаках, трактирах, на грязных улицах Петербурга, они несут на себе отпечаток необратимой трагедии, безутешного горя, уродства или истерики. Обратимся к одному из самых гротескных эпизодов, описанному в V части V главы.

Танец здесь становится актом истерии, перерастающего в безумие, душевного слома Катерины Ивановны, она, доведённая нищетой, смертью мужа, осознанием бедственности своего положения, становится организатором акта, балансирующего на грани нелепости и сумасшествия: "... Она бросалась к детям, кричала на них, уговаривала, учила их тут же при народе, как плясать и петь, начинала им растолковывать, для чего это нужно, приходила в отчаяние от их непонятливости, била их... Потом, не докончив, бросалась к публике; если замечала чуть-чуть хорошо одетого человека, остановившегося поглядеть, то тотчас пускалась объяснять ему, что вот, дескать, до чего доведены дети «из благородного, можно даже сказать, аристократического дома». Если слышала в толпе смех или какое-нибудь задирательное словцо, то тотчас же набрасывалась на дерзких и начинала с ними браниться. <...> даже и сама пускалась подпевать, но каждый раз обрывалась на второй ноте от мучительного кашля, отчего снова приходила в отчаяние, проклинала свой кашель и даже плакала». Это подобие танца становится причастием и в то же время протестом героини против несправедливости мира; он не несёт в себе никакой положительной коннотации, танец – физическое воплощение духовного истощения и опустошения.

Таким образом, танец в художественном мире Ф.М. Достоевского – это не высшее искусство или проявление культуры общества, это один из языков отчаяния. Танец служит метафорой хаоса, как физического, так и духовного, герои писателя живут в мире социального беспорядка; он также является воплощением духовной или общественной патологии – истерика Катерины Ивановны, кабацкие пляски. Танец больше не культурный ритуал общества, он воплощение его болезни и нравственного истощения.

В эпоху Серебряного века танец становится метафорой особого бытийного состояния, мастерски сочетающего в себе мудрость и непосредственность, свободу и стихийность, жизненную динамику, также он становится зеркалом экзистенциального и исторического слома. До революции, во время эмиграции танец становится символом потерянной или

сохранившейся в совершенно крохотном количестве тонкой душевной гармонии, утраченного рая. В 20 – 30-е годы танец становится олицетворением абсурдности, подавленной личности и предметом жестокой сатиры. Позже писатели обращаются к танцу как к категории, способной символизировать извечную борьбу хаоса и гармонии, свободу человеческого духа и давления развивающейся вокруг него истории.

Танец в литературе начала XX столетия проходит трансформацию: из воплощения личного, индивидуального чувства или социально-бытового явления становится символом эпохи, предстоящих катастроф, он воплощает собой противоречия времени. В раннем творчестве А.А. Блока танец ещё сохраняет хрупкий баланс между уже ускользающей гармонией, покоем и роковым искушением, между священным и демоническим. У А.А. Блока танец становится вестником разрушения старого мира и становления нового. Так, в поэме «Двенадцать» пляска – символ апокалипсического изменения в истории. Это акт насильственной, принудительной и неизбежной перестройки мира. В стихотворении «Незнакомка» можно проследить контраст между мистической хороводностью Прекрасной дамы и «Страшным миром». В образе «незнакомки» сочетаются земные черты: шелка, духи, «в кольцах узкая рука», «девичий стан», «очи синие» и странные, таинственные, как будто бы приснившиеся. Шелка веют «древними поверьями», за «темной вуалью» возникает «берег очарованный». «Страшный мир» описывается в более сниженном контексте, для него свойственны «окрики», «плач», «визг», такая контрастность выражает извечную борьбу гармонии и разрушения [37].

У В.В. Набокова танец становится символом протеста и внутренней свободы, это личная, интимная гармония, становящаяся уходом от упаднической реальности в эстетическое, возвышенное совершенство. И.А. Бунин вкладывает в танец значение невозвратного прошлого, утраченной России, ушедшей молодости, но при всей мрачности он несёт на себе символизм попытки сохранения хрупкого равновесия и индивидуальности

человека в чужом мире.

Так, танец в Серебряном веке становится универсальным способом выражения как предреши́нной судьбы человека на изломе мира, так и местом сражения двух фундаментальных смыслов – вечного и повседневного, личного и массового. Гармония и Хаос перманентно сталкиваются друг с другом, происходит переход от упорядоченного вальса к бесовской пляске и распаду, от сакрального исполнения хоровода к дьявольской вакханалии. Получается, что эволюция образа танца – это воплощение духовной, нравственной, мировоззренческой и исторической драмы России XX столетия, изложенное писателями через призму высокого и одухотворённого искусства.

Проведенная аналитическая работа позволяет прийти к выводу о том, что в литературе русского Серебряного века существует две традиции изображения танца.

В первой традиции «доставшейся» от классиков XIX века, танец представляется искусством профессиональным, мертвенным, лишенным жизненной силы, глубоко порочным, связанным с темой игры, лицедейства, пошлости, разврата, морального уродства

Рождение второй традиции обусловлено актуализировавшимся в начале XX века новым представлением о танце как о воплощении гармонии, радости бытия, легкости, естественности и непосредственности (лирика А.Блока, А.Белого, М.Волошина, М.Кузмина).

Подводя итог вышеизложенному, можно сделать следующие выводы:

1. Танец, как социально-бытовое явление подразумевает под собой погружение, интеграцию в общество, принятие человека им. В то время как философско-символическое начало выделяет человека из общества, обнажает внутреннее состояние героя;

2. Социально-бытовое начало танца несёт на себе отпечаток упорядоченности, строгости и подчинённости правилам, философско-символическое – хаотичности, спонтанности, больше похоже на конвульсии.

3. Смысловая нагрузка в танце как социально-бытовом явлении

подразумевает под собой игру по правилам, судьба человека зависит исключительно от следования им. В философско-символическом значении танец – экзистенциальный вызов, бросаемый миру в момент духовного кризиса.

1.4 Теоретический подход к термину «символ» в отечественном литературоведении. Категория символа в литературоведении

Термин «символ» изучается большим количеством наук, но ведущие среди них – это литературоведение и лингвистика. Последняя, исследует все возможные стороны этого явления, и занимается постижением языковых средств, формирующих «образ».

На сегодняшний день в отечественном литературоведении существует огромное множество определений «символа». Практически каждый учёный старается дополнить, развить или как-то улучшить уже существующие формулировки. Для того чтобы лучше понять значение интересующего нас термина, а также дать собственное определение, необходимо изучить уже ныне существующие.

Нам необходимо начать с истоков происхождения данного термина. Слово «символ» произошло от греческого – σύμβολον, и переводится как знак или опознавательная примета, универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой.

Также обратимся к словарю В.И. Даля: «Символ – это то, что служит знаком, какого-нибудь понятия, явления, идеи» [32] данное определение можно считать наиболее общим и нейтральным. Искусство зачастую обращается к художественному образу и использует его в своём детище, автор же, в свою очередь, нередко наделяет образ символическим смыслом. На данном этапе необходимо обратить внимание на то, что многие символы носят архаический характер и воспринимаются человеком на уровне подсознания. Воплощение одного предмета на холсте на бумаге может давать

зрителю огромное множество отсылок на изображение данного предмета во всей истории искусства или культуры, связанной с данным объектом.

Обратимся к термину «символ» и рассмотрим его более подробно через призму восприятия русских литературоведов. Так, С.С. Аверинцев понимал под «символом» сложное и многогранное явление, которое являет собой образ и символ одновременно [1]. Сущность символа воплощается в перманентном напряжении между предметным образом и непосредственным глубинным смыслом. Символ буквально просвечивает через образ, который в свою очередь становится более прозрачным. Также необходимо отметить, что в понимании литературоведа истинный смысл символа может существовать исключительно внутри человеческого общества, в момент диалога между непосредственным автором и человеком, обратившимся к творению.

Таким образом, символ в понимании С.С. Аверинцева – это не просто литературный приём, это ещё и основной способ познания мира, который основательно укоренился в культуре, религии и истории народа. Символу свойственна ананетичность, то есть символ является хранилищем культурной и исторической памяти. Так крест выступает не просто как условный знак, но как предмет, несущий в себе тысячелетний опыт веры. [1].

Также символу свойственна «узнаваемость», познание символа и его восприятие – это не акт логической и рациональной расшифровки, а интуитивного прозрения. Тут же необходимо проговорить отличие символа от аллегии. Сначала обратимся к «Толковому словарю живого великоросского языка» и найдём в нём следующее определение термина «аллегория»: «...это иносказание, инословие, иноречие, околица, обиняк, проображение; речь, картина, изваяние в переносном смысле; притча; картинное, чувственное изображение мысли». [32] Получается, что аллегория – это один многочисленных способ эстетического познания действительности путём изображения предметов посредством образа. Также отметим, что в аллегии используются отстранённые понятия, такие как

добродетель, порок, совесть и другие, также типичные явления характеры. Аллегория чаще всего можно встретить в баснях и притчах. Лиса в басне И.А. Крылова «Ворона и лисица» [48] является собой аллегорией хитрости, лести и обмана. Её поведение раскрывает данные качества. Получается, что аллегория продумана и однозначна: лиса – хитрость, заяц – трусость и т.д., а вот символ не сочиняется и не сводится к формуле, он открывается зрителю по мере восприятия художественного творения. Для С.С. Аверинцева символ является связующим звеном между миром видимым и невидимым, а также точкой соприкосновения вечного и временного.

Другой выдающийся филолог, лингвист А.А. Потебня подходил к пониманию «символа» со своей уникальной лингвофилософской точкой зрения. Его понимание данного термина разительно отличается от понимания С.С. Аверинцева.

В работе «Из записок по теории словесности» [75] на которую мы будем опираться при анализе символа в понимании филолога, автор детализирует и расширяет свои идеи о данном термине, изложенные ранее в труде «Мысль и язык» [76]. Так, например, первое, к чему мы обратимся это к символу как к тому, что является собой единство образа и значения. Автор пишет о том, что в символе образ и значение неразрывны. Например, слово солнце несёт в себе символ не только небесного светила, но и круг значений: жизни, истины, а также могущества, эти значения произрастают непосредственно из самого образа.

Далее, нам необходимо обратиться к знаменитой «Триаде» А.А. Потебни. Филолог утверждает, что любой символ состоит из трёх ведущих элементов: внешней формы, внутренней формы и содержания (значения). Обратимся к каждой отдельно.

Внешняя форма символа по А.А. Потебне – это непосредственный материальный образ (звуковой, акустический или буквенный образ слова). Внешняя форма неотделима от внутренней, они меняются совместно.

Внутренняя форма передаётся через чувственно-конкретный образ.

Важно отметить, что внутренняя форма в символе всегда остаётся активной и регулярно порождает новые смыслы. Она выступает в качестве посредника между внешней формой и значением.

Обратимся к примеру. В последнем лирическом отступлении («И какой же русский не любит быстрой езды?») в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» [30] дорога – является символом, в котором связь между внутренней формой, то есть образом и содержанием (значением) не условна, а продуктивна. Внешней формой тут является само слово «дорога», а также описание пыли, простора и колеи. Чувственный образ пути, движение в пространстве и времени – всё это внутренняя форма. Содержание – это исторический путь России, жизненный путь главного героя – помещика Чичикова, путь человека к неминуемой смерти. Развёрнутая метафора: «Русь, куда же несёшься ты, дай ответ?» приобретает символическое значение в связи с многообразием её смыслового наполнения. Таким образом, данная триада создаёт ощущение единства, все эти глубокие значения не придуманы, а берут своё начало из чувственного образа дороги. Читатель не может понять широту и необъятность символической наполненности значения России-тройки пока не представит себе сам образ быстрой еды, а также элементов, её сопровождающих: ветра, шума, простора. Таким образом, творец, создавая своё детище, вкладывает в него определённое единство, закладывает символы. Зритель же или читатель, сталкиваясь с ними, использует эту внутреннюю форму как опору для собственного осмысления, осознания и создания смыслов. Рождения единства образа и значения происходит во время акта восприятия. Обратимся к ещё одному примеру: стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» [51, с.18]. В данном художественном тексте внешней формой символа является само слово «парус». Образ одинокого корабля, плавающего по морю – внутренняя форма. Содержание (значение) являет собой одиночество, тоску, тревогу, душевные метания и искания, жажду бури.

А.А. Потемня, также как и С.С. Аверинцев проводил параллель между

символом и аллегорий. В понимании лингвиста, аллегория – это «истлевший символ», значение которого однозначно, статично и неизменно, а значит, легко может быть переведено в формулу. Также, в данном случае связь между образом и символом условна. Символ предстаёт неким антагонистом аллегории. Он многозначен и активен, способен порождать новые смыслы и интерпретации. Содержание символа нельзя исчерпать окончательно.

Таким образом, для А.А. Потебни символ – это высшая форма знака. Именно в неё внутренняя форма (образ) является неисчерпаемым источником значений. Также, важно отметить, что единство образа и значения представляют собой живой процесс, во время которого происходит рождение новых смыслов (при условии, что читатель или зритель вступает в диалог с органичным целым). Символ достраивается в сознании воспринимающего его. Творец выстраивает собственную, авторскую концепцию, наполняя и актуализируя внутреннюю форму, а вот читатель или зритель в момент восприятия уже сам выстраивает акт сотворения смыслов.

К трактовке «символа» обращался ещё один советский учёный, филолог, литературовед А.Ф. Лосев. Наиболее полно теория символа изложена в его центральном труде «Проблема символа и реалистическое искусство» [52]. В данной работе учёный пишет о том, что символ является собой тождество идеи вещи, он обладает бесконечной смысловой перспективой, а также представляет собой основу всякого реалистического искусства. Он понимает символ как живое, динамическое единство формы и содержания, которое даёт возможность искусству быть не просто отражением действительности, нас окружающей, но средством постижения её потаенных и глубинных сущностных основ. А.Ф. Лосев проводит границу между символом и аллегорией. Аллегория, в понимании филолога конечна, исчерпаема, её смыслы можно полностью расшифровать, а символ, в свою очередь содержит в себе бесконечную смысловую перспективу, а также возможность новых прочтений и интерпретаций «Всякая вещь, как бы пуста и бессодержательна она ни была, есть, безусловно, символ, и притом

обязательно бесконечный символ, символ бесконечности, допускающий по этому самому и бесконечное количество разнообразных интерпретаций» [52].

Анализируя символ в понимании А.Ф. Лосева, нельзя не обратиться к ещё одному фундаментальному труду – «Диалектике мифа» [53]. В данной работе учёный обращается к связи мифа и символа как к фундаментальным категориям бытия и человеческого сознания. Символ, в понимании филолога – это буквально «тело» мифа. Без символа миф не будет существовать. Так, древнегреческий миф [49], рассказывающий нам о Деметре, богине плодородия и её дочери Персефоне гласит о циклическом умирании и возрождении природы, а символами этого являются зёрна грана, подземное царство мёртвых и возвращение весны.

В мифе также происходит достижение символа своей высшей формы – абсолютного и полного слияния идеи и вещи. Тут можно говорить о тождестве между смыслом и образом, в аллегории этого нет, в ней смысл существует в образе, а образ являет собой сам смысл. Например, образ Зевса громовержца в мифах не просто означает силу и гнев, он сам есть сила и гнев. Также нельзя не упомянуть об онтологическом статусе мифического символа.

Таким образом, в концепции А.Ф. Лосева, символ – основополагающий способ бытия смысла в мире, в котором конечное и бесконечное, материальное и идеальное встречаются в неразделимом единстве. Также, символ является онтологическим и гносеологическим ключом к пониманию мифологического сознания, в котором всякая вещь является воплощением сакральной истины.

Составим итоговую сравнительную таблицу восприятия символа у учёных:

<p>Учёный</p> <p>Критерий сравнения</p>	<p>С.С. Аверинцев</p>	<p>А.А. Потебня</p>	<p>А.Ф. Лосев</p>
---	---------------------------	-------------------------	-----------------------

1. Основа подхода к пониманию и раскрытию термина «символ»	Культурно-религиозная	Лингво-психологическая	Философско-диалектическая
2. Фундаментальна я разница между символом и аллегорией	Аллегория поддается «встройке» в формулу. В отличие от символа – это идея, которую можно расшифровать, обратившись к логике.	Аллегория – это лишь «омертвевший и закаменелый символ», значение которого условно и включает в себе только одну мысль..	Аллегория лишена онтологической глубины.
3. Центральная характеристика символа	Символ являет явление трансцендентного в материальном.	Символ продуктивен и многозначен. Он рождается в акте познания зрителя или читателя через внутреннюю форму.	Символ – это тождество идеи и вещи.
4. Символ в понимании учёного	Символ – способ присутствия духовного, вечного в материальном	Символ – не просто является носителем нескольких значений, а	Символ – это равенство между внутренним и внешним, идеей

	мире.	постоянно их порождает. Символ выступает как генератор смысла.	и вещью, смыслом и образом.
5. Сущность символа	Заключается в том, что он является феноменом культуры и традиции, своеобразным мостом, соединяющим человеческое и божественное начала.	Заключается в том, что символ – это слово с живой внутренней формой.	Заключается в фундаментальном онтологическом принципе устройства мироздания.
6. Пример символа	Евхаристические хлеб и вино: они являются не напоминанием, а реальным присутствием Тела и Крови Христа в нашем мире.	«Дорога» в поэме «Мертвые души» у Н.В. Гоголя.	Икона с ликом святого является собой не просто изображение, но явление его личности (энергии) через краски, обрамление и другие материалы.

Таким образом, проанализировав разные подходы к осознанию термина «символ», сопоставив их и сделав вывод, мы можем сформулировать собственное определение символа, базируясь на ранее полученной информации. Также, к сформулированному ниже определению мы будем обращаться в практической составляющей данной магистерской диссертации. Символ – это художественный образ, в котором чувственная форма раскрывает свой трансцендентный смысл, путём преодоления собственной предметности. При этом сохраняется живая связь с породившим его культурно-историческим контекстом, также символ обладает неисчерпаемым значением, которое можно представить в виде семантического поля, в центре которого будет непосредственный источник.

ВЫВОДЫ

Первая глава исследования позволила сформулировать следующие положения о первобытных истоках танца:

1. Танец возник как основополагающая, фундаментальная форма невербального общения, коммуникации, и психофизиологической практики, это позволило стать танцу универсальным средством для передачи эмоций, чувств, накопленного опыта.

2. Первая функция, заложенная в танец, несла на себе прагматический отпечаток. Он должен был способствовать выживанию человека во враждебном мире. Так, танец становится средством познания и освоения этого самого мира. Через повторение движений, повадок и звуков животных, человек как бы нивелировал их опасность, делал понятными и как бы «присваивал» их себе. Также, нельзя не упомянуть о коллективистской основе танца, способствующей избавлению от страхов путем обретения чувства общности и целостности.

3. Ритуализация танца. Постепенно танец стал обрастать сакрализациями, его исполняли войны перед охот «охотничьи пляски», жители общины прибегали к аграрным танцам – для хорошего урожая в новом году или

наступления раннего сезона дождей.

4. Танец в первобытную эпоху зародил архетипическое основы для будущих культурных форм: театра, разыгрывание сцен охоты, ритуала, определённая последовательность священных действий, основы регламентированного поведения человека в группе, во время танцевального процесса.

Танец в первобытное время был не эстетической или культурной потребностью, а естественной потребностью при объяснении различных природных явлений, катаклизмов, болезней и пр., также он способствовал развитию первичных социальных навыков и объяснению мироздания.

Обратимся к танцу как к отражению всего, что происходит в эпохе, в которой он исполняется. Эволюция танца неразрывно связана в развитии времени и общества для аргументации выдвинутого тезиса обратимся к истории.

В Античности танец являл собой космологическое мировоззрение, а также прямую связь между мифом и жизнью полиса. Здесь были популярны такие танцы как пиррихий (военный танец, исполняемый мужчинами; это был не просто танец, а настоящая живая тренировка, он являлся отражением культа война), хоры (с помощью строгой геометрической исполнительности отражали идею космического порядка), вакханические оргии (такие танцы несли на себе иррациональное и хтоническое начало, это были неконтролируемые пляски).

В эпоху Средневековья танец также стал отражением мироощущения людей. Именно здесь зародилась знаменитая «Пляска Смерти», которая олицетворяла собой неизбежность трагического финала, всемогущество Смерти, и уравнивание всех сословий перед ней. Так как церковь была против плясок и считала их воплощением бесовства и пережитком язычества, произошло стремительное развитие придворных танцев, медленных, размеренных, благородных, подчёркивающих изысканность владения манерами и воспитанность.

Эпоха Ренессанса возрождает интерес к античности, а также концентрирует внимание на человеке. Именно здесь зарождается балет, происходит стремление упорядочить, нормировать, подчинить строгим правилам движения тела, как мысли в науке или философии.

В эпоху Классицизма танец становится воплощением придворной иерархии и церемониала: танцующие выстраивались в пары согласно месту, занимаемому в обществе, тот же принцип распространялся и на порядок исполнения танцевальных номеров. Теперь танец – это абсолютная возможность продемонстрировать свою образованность, а также воспитание и произвести впечатление на высший свет [20].

XIX столетие подхватывает традиции, зародившиеся в предшествующих эпохах, и стремится их развивать. Именно в это время балет становится самостоятельным драматическим жанром, отделившимся от оперы. Иерархия в балетном зале и в хронологии исполнения танце расширяется и пополняется всё новыми и новыми правилами и нюансами.

Рубеж веков становится переломным моментом жизни людей. Это находит своё отражение в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, и, конечно же, в танце. В нём переживают кризис академические формы, такие как балет, но в то же время происходит зарождение принципиально новых танцев. В это время танец стал воплощением синтетического вида искусства, он стал формой философских размышлений, отражения внутренних терзаний и противоречий, индивидуального бунта.

Таким образом, каждая из представленных эпох вкладывала в телесный код своё видение и передавала дальше, а каждая последующая эпоха расширяла, убирала или трансформировала определённые элементы.

Также, необходимо обратиться к танцу в русской литературной парадигме, в семиотике танец рассматривается не просто как описание движений тела, а как сложный и многогранный код, код эпохи, код общества, код общения, соответственно, данный акт выходит за рамки восприятия его как исключительно телесного проявления.

Танец здесь может выступать в нескольких аспектах. Он может быть моделью социального устройства, являться своеобразным зеркалом и отражать быт и культуру общества, которое исполняет танец. Танец может служить приёмом психологического обнажения героя перед читателями, демонстрацией его внутреннего мира, переживаний и стремлений. Культурное разделение: исполняемые танцы могут делить людей на «своих» и «чужих», как уже было сказано ранее, каждой стране свойственны свои особенности в танцах, по тому, что исполняет человек можно определить откуда он. Данный акт также становится философским обобщением, он становится не только символом эпохи, но и стихийной потоковости любви, жизни, смерти и истории.

Подведём итог теоретического подхода к терминам художественная символика и символ. Сразу подчеркнём, что в основе обоих терминов лежит понятие символа, то есть многозначного образа, чьё значение выходит за рамки его прямого изображения. Итак, художественный символ – это отдельный элемент, конкретный чувственно воспринимаемый образ (предмет, персонаж, изображение), который подводит к осознанию более масштабных идей и смыслов. Художественная символика, в свою очередь, это целостная система символов, проходящих красной нитью через всё творчество писателя, или определённые циклы. Художественная символика способствует развитию диалога между текстом, в котором она воплощена и ранним традициям – библейской или мифологической символикой, а также расшифровать литературные коды, обозначенные в произведении; возлагает на себя мировоззренческую функцию, которая способствует выражению авторской концепции мироздания.

Таким образом, художественный символ и художественная символика являются основополагающими категориями при анализе произведения в русском литературоведении. Так, символ служит связью между читателем и писателем, частным и общим. В то время как художественная символика – это способ превратить текст из событийного повествования в высказывание о смыслах и их связях с более ранними традициями.

ГЛАВА II. ТИПОЛОГИЯ И СЕМИОТИКА ТАНЦА КАК СИМВОЛА В ПРОЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА

2.1 Творчество Л.Н. Андреева в истории литературы

Литературное творчество Л.Н. Андреева – это реакция на смутное, беспокойное, нестабильное время в России. Произведения этого писателя впитали в себя дух эпохи. Именно это послужило причиной того, что главными героями произведений Андреева становится напуганный абсурдностью жизни, загнанный в угол своими страхами человек.

Для творчества Л.Н. Андреева: свойственен резкий субъективизм; присуще тяготение к мировоззренческим вопросам; характерно обращение к тяжёлым, тёмным состояниям одинокой души, а также острое желание преодолеть одиночество, побороть окружающую тьму; добыть желанные ответы на больные вопросы жизни. [24, с. 21]

Л.Н. Андреев – один из самых издаваемых и востребованных писателей рубежа XIX-XX веков. В своих произведениях он обращается не только к теме смерти, но и к трагедиям человеческой жизни, а также к человеческим страхам в целом, к абсурдности поступков людей, например. Стоя у «бездны мрачной на краю» человеку открываются особые горизонты.

Уже в юности мир представлялся писателю «пустыней и кабаком» [4, с.32]. Перенасыщенность рассказов Л.Н. Андреева ужасным часто становилась причиной крайне негативного отношения к его творчеству критиков. Однако это никак не влияло, влияет, и не повлияет на, то что литературное наследие писателя является культурным достоянием эпохи.

Критики никогда не могли пройти мимо свежеезданного произведения Л.Н. Андреева. Высказывания в адрес его текстов были самыми разнообразными: от откровенных и нецензурных оскорблений и непонимания «зачем такое писать», до абсолютной идеализации. Однако как точно подметил К.И. Арабажин: "...Как бы ни относиться к творчеству Андреева, нельзя не признать, что он умеет возбуждать интерес к себе и к тем "проклятым" вопросам, которых касается в своих произведениях. И если

он иногда плохо ставит эти вопросы и не всегда удачно их разрешает, то все же он будит мысль, около его тем загорается спор, и открывается возможность беседы по многим волнующим современного человека недоумениям и исканиям...» [9, с.22].

К.И. Арабажин объяснял популярность Л.Н.Андреева его огромным даром к писательству, хоть и подмечал, что одного таланта для славы мало. Исследователь говорит: для того, чтобы стать известным, реклама и крики не нужны. В самом писателе должно быть что-то особенное, изысканное, утончённое, что и можно было бы наречь талантом.

К.И. Арабаджи в своей работе говорит о том, что Л.Н. Андреева с его читателями связывают «тысячи невидимых нитей» [9, с.36]. Это объясняется тем, что в андреевских текстах читатель видит проблемы, волнующие его самого. Например, как нам известно, ведущей чертой творчества Л.Н. Андреева следует считать пессимизм, но именно русский, обывательский, трагедийный. В его творчестве на первый план выводится абсурдизм, ужас и неизбежность рока, андреевский мир враждебен человеку, он оказывается наг перед Смертью, Роком или собственным безумием.

И.Анненский считал, что Л.Н. Андреев принадлежит к тому поколению, которое воспитано на Ф.М. Достоевском, но главная отличительная черта между двумя писателями – необычность и даже экзотичность андреевского повествования. Отличительными чертами прозы он считал жестокое и безжалостное (по отношению к читателю) изображение ужаса и бездны человеческой души, сумасшествия; безграничность противоречий, а также многогранность каждого из них [8].

Говоря о самобытности творчества Л.Н. Андреева, нам необходимо обратиться к фундаментальным работам таких литературоведов как: Б. С. Бугрова [24], Л. А. Смирновой [88] и Е. А. Михеичевой [65; 66]. Б.С. Бугров акцентирует внимание на целостности и концептуальной наполненности творчества писателя, подчёркивает, что его произведения – это уникальное художественно-философское явление. Его произведения – это не просто

набор художественных текстов, а особая, андреевская вселенная, наполненная трагизмом, катастрофическим мироощущением и «пограничности» существования каждого героя.

В работах доктора филологических наук Е.А. Михеичевой творчество писателя рассматривается параллельно с исканиями творцов Серебряного века, а именно символистами. Также, учёный рассматривает андреевскую драму как явление, в котором происходит кардинальный сдвиг от внешнего действия к внутреннему процессу. Важно подчеркнуть, что пьесы, несущие на себе социальную подоплёку анализируются как проекции внутренней борьбы героя. Пьесы Л.Н. Андреева – это полемика со временем, идеями современности. Исследователь делает акцент на том, что писатель не трактует уже существующую философию, а создаёт, развивает и наполняет жизнью собственную художественную метафизику, в которой мысль находит воплощение в пластических образах. Таким образом, Е.А. Михеичева приходит к выводу о том, что пьеса – это не просто литературный текст, наполненный образами, сюжетными поворотами и героями, несущими авторскую точку зрения, а это полноценный, оформленный и продуманный художественный мир, воплотивший в себе трагическую философию эпохи.

Другой исследователь творчества Л.Н. Андреева Л.А. Смирнова автор монографии «Творчество Л. Н. Андреева: Проблемы художественного метода и стиля» [88] анализирует все доступные аспекты, связанные с писателем: биографию, произведения как прозаические, так и драматические, а также публицистические. Учёный обращает внимание на то, что в драматических текстах автора сюжет, образ героя, события, всё служило во имя получения ответов, которые всегда находились над всем. Л.А. Смирнова выделяет ряд особенностей, который свойственен именно драматургии Л.Н. Андреева. Так, герой произведения постоянно пребывает в двух мирах: реальном и потустороннем бездны подсознания. Другая особенность – это мотив двойничества, в котором писатель регулярно обращается в своих произведениях. Исследователь также отмечает, что во время творческого

акта Л.Н. Андреев не отличается стремлением к жизнеподобному описанию, а наоборот, прибегает к интуиции и чувственному началу. К особенностям прозы Л.А. Смирнова относит абсолютное погружение во внутренний мир героя, расщепление личности на множество личностей и детальный анализ каждой, предание окружающей действительности ощущения нереальности или потусторонности, герой, с одной стороны, находится в мире живых, с другой, во сне или игре.

Подводя итог, можно уверенно сказать, что Л.Н. Андреев благодаря многоуровневости, многогранности и широте смыслов произведений рождает интерес к своему творчеству, а его декадентские наклонности, желание заглянуть как в космогоническую бездну, так и бездну души человека заставляет обращаться к текстам снова и снова [31].

2.2 Танец как символ абсурда и экзистенциального тупика

Как мы уже ранее отмечали, творчеству Л.Н. Андреева свойственно обращение к художественной символике танца. Она служит для создания более глубокого и расширенного смысла, обнаруживаемого в тексте. Символы добавляют смысловые ответвления, делая произведение более сложным. Один из наиболее часто повторяющихся – это символ танца, который претерпевает трансформацию на протяжении всего развития творчества писателя. Важно сразу обозначить, что в раннем периоде творчества танец сохраняет свою архетипическое значение; он олицетворяет собой праздник, радость и единство народа. На более зрелом этапе творчества, когда чувство трагизма и безысходности достигают апогея, танец трансформируется в пляску смерти [99].

В рассказе «Красный смех» прямое описание танца отсутствует. Однако важно отметить, что в XX веке данный телесный акт не мыслился без двух других, не менее важных элементов – музыки и декораций. Это одна из причин почему танец в данном произведении был нивелирован. Другая – танец – это воплощение гармонии тела, души, и мира окружающего, что в андреевском тексте отсутствует.

Обратимся к тексту произведения. В четвёртом отрывке первой части нам представлено изображение эпизода, описывающего офицеров, устроивших себе праздник, праздник, на котором «присутствовали тени умерших». В данном отрывке есть описание звуков, которые становятся продолжением «огромной бесформенной тени» - воплощения Смерти и грядущего апокалипсиса, эта фигура становится воплощением экзистенциально тупика и распада человеческой личности. Они противоречат упадническому духу солдат, их разговорам свой весёлостью: «Внезапно, совсем близко от нас, вероятно, у полкового командира, заиграла музыка, и бешено-весёлые, громкие звуки точно вспыхнули среди ночи и тишины. С бешеным весельем и вызовом играла она, торопливая, нестройная, слишком громкая, слишком весёлая». Описание звуков, которые должны приносить радость людям, резко контрастирует с душевным и физическим состоянием героев: «Оборванные, грязные, почесывающиеся, худые и истощенные, потерявшие знакомое и привычное обличие» они практически опустошены, но в их душах теплится мечта о возвращении домой, но эти мечты теряются в хаотичном движении мыслей, больше похожих на бред сумасшедшего. Разговоры мужчин свидетельствуют об их необратимом изменении: «И голоса звучали по-новому, отрывисто, толчками, с трудом выговаривая слова...».

Обратимся к девятому и десятому отрывкам первой части, в которой Л.Н. Андреев виртуозно описывает постепенно развивающееся сумасшествие у вернувшегося с войны офицера. Эпизод весь пронизан контрастами: рассказчик сидит в ванне с горячей водой и не стремится к глубоким экзистенциальным рассуждениям, в то время как его брат старается понять самую суть войны, как человек, которого с детства учат «не мучить животных, быть жалостливым», постепенно привыкает ужасам, как люди, собравшись в одном месте могут убивать друг друга и в тоже время понимать, что «всем одинаково больно»; радость рассказчика от простых вещей, домашней утвари тут же прерывается рассуждениями его брата об ужасах,

описываемых в утренних газетах. Это противопоставление двух людей приводит к мысли о том, что человек, побывший на передовой, стремится насладиться простыми вещами, которые теперь кажутся роскошью и отстраниться от ужасов войны. Его брат, постоянно пребывает в состоянии переживания и постепенно становится «в безумии своём близок к безумию войны». Как итог – оба героя сойдут с ума, только предпосылки у каждого свои. Необходимо отметить, что в произведении, не только душа человека становится неким свидетельством ужасов войны, но и тело, в котором запечатлено насилие истории. В этом плане крайне существенны воспроизведение гротескных телесных образов и воплощение памяти тела человека [93].

Девятый эпизод заканчивается мыслями офицера: «Солнце зажглось в моей голове, и горячие творческие лучи его брызнули на весь мир, роня пенсии и цветы. И всю ночь я писал, не зная усталости, свободно паря на крыльях могучего, святого вдохновения. Я писал великое, я писал бессмертное – цветы и песни. Цветы и песни...». В высоком духовном порыве офицера воплощён крах гуманистического сознания перед уродливым и безжалостным лицом войны. Дальнейшее подробное описание акта создания этого великого детища, к которому прибегает Л.Н. Андреев, позволяет нам воспринимать этот жест как последние благородные движения мысли образованного человека, похожие на строго выверенный танец, в хаотичную пляску безумия. Однажды, когда брат дал офицеру карандаш вместо сломанного пера, из-под него выходили только «...безобразные линии, оборванные, кривые, лишённые смысла». Таким образом, можно говорить о том, что столкновение абсурдности мира, его жестокости и равнодушия с человека приводят к катастрофе и гибели последнего. Гуманистическое начало в искусстве становится невозможным в «страшном мире», хаос поглощает людей, их сознание: «... но я вижу, как зараза охватывает меня, и уже половина моих мыслей не принадлежит мне», их души, именно поэтому из-под пера рассказчика выходили только уродливые

линии, ибо те возвышенные и прекрасные идеи, которые он нёс в себе не могли воплотиться в реальном мире.

Конец произведения – метафора катаклизма, и погружение мира погрузится в хаос, явление демонической пляски, в которой сплетается: красный смех, трупы, а Смерть становится полноправной владелицей и хозяйкой: «...и скоро правильные ряды бледно-розовых мертвых тел заполнили все комнаты; ...за окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех [21].

Именно в этом моменте Красный смех впервые в повести пишется с заглавной буквы. Можно предположить, что в час полного безумия и победы войны над человечеством он персонализируется и облекается в физическую составляющую самой Смерти [47].

По мнению Л.И. Шишкиной, Л.Н. Андреев обнажает, «как крушение культуры освобождает первобытную стихию, которая легко прорывает все сооружения рассудочной цивилизации; человек — гордое создание многовековой эволюции сходится с себе подобными в рукопашной схватке, визжит, грызется и кусается, как дикий зверь» [100].

Таким образом, не прибегая к непосредственному описанию танца, а лишь обратившись к одной из его составляющих – музыке, Л.Н. Андреев отобразил навсегда утраченную гармонию между миром и человеком. Также, танец в этом произведении предстаёт в качестве мысленного порыва и его проявления в виде хаотичного письма на литках бумаги. Герой стремится изобразить прекрасное, но его попытки тщетны, так как светлое начало покинуло этот мир. Танец, как пространственно-телесная единица не упоминается в произведении, так как ему просто там нет места, временно-звуковая – музыка символизирует конец существования бытия и погружение в апокалипсическую бездну.

2.3 Танец как символ демонического и потустороннего начала

Танец, в творчестве Л.Н. Андреева явление многогранное, испытывающее перманентную трансформацию. Так, танец из телесного акта становится воплощением демонического или бесовского начала. Происходит антропологическая катастрофа, человек теряет чувства, волю, разум. Он становится буквально марионеткой в руках высших сил, именно эти силы, управляющие мирозданием начинают проникать в посясторонний мир привнося в него хаос и раздор. Художественный текст на лексическом уровне окрашивается эмоциональным надрывом, он сам как бы становится танцем, затягивающим читателя в вихревой, безумный и тревожный мир произведения.

Рассказ «Стена», написанный в 1091 году, был крайне отрицательно принят критикой того времени, он переполнен трагичностью и безысходностью, но также и некой формой проявления демонизма. А. Луначарский считал, что этот рассказ идеален «для иллюстрации злобы против самой жизни» [58, с. 44]. Н. Жегалов позже, найдёт в произведении «специфически декадентское стремление дискредитировать человека...», которое «проявилось здесь в форме нелепого и безвкусного гротеска» [50, с. 259]. А. Скабичевский в статье «Литературные волки» [86] уверял, что «это не творчество, хотя бы декадентское, — а припадок какой-то психической болезни...».

Несмотря на столь откровенную неприязнь критиков, Л.Н. Андреев притворил в жизнь одну из фундаментальных основ своего творчества — идею о философской аллегории человеческого существования перед лицом потустороннего явления, которое не даёт приоткрыть завесу тайны. Человеческая личность с ранних эпох задавалась экзистенциальными вопросами жизни и смерти, бессмысленности бытия, и ей всегда казалось, что получи она ответы на эти вопросы, жизнь прояснится и станет понятнее.

Обратимся непосредственно к тексту. Перед читателем открывается мир прокажённых, наполненный бесконечными страданиями, попытками

вырваться, вспышками безумия, обращения к inferнальной силе и небольшими моментами обладания иллюзорной надежды на светлое будущее, которое тут же рушится при взгляде на окружение. Важно подчеркнуть, что рассказ лишён фабулы в традиционном понимании этого термина. Произведение представляет цепочку символических эпизодов, которые описываются в пространстве, ограниченном Стеной. Необходимо сразу отметить, что стена в данном художественном тексте – это не неодушевлённый объект, а совсем наоборот – это воплощение Рока, Бездны, Смерти. Это живой организм, который «смотрит», «молчит», «насмехается» и «по ней пробегает судорога». Стена также является границей между жизнью и смертью, между смыслом и бессмысленной абсурдностью. Она является символом всех преград, которые человечеству не суждено преодолеть: общественная несправедливость, одиночество в толпе и целом мире. Рядом с этим потусторонним явлением находятся люди, которые обращаются к ней, пытаются перелезть или разрушить, но всё бесполезно. Она лишь «...неколебимо стояла и молчала. Но не робко и не стыдливо молчала она, - сумрачен и грозно-покоен был взгляд ее бесформенных очей, и гордо, как царица, спускала она с плеч своих пурпуровую мантию быстро сбегающей крови, и концы ее терялись среди изуродованных трупов» [5, с. 327].

Так, напряжение в произведении строится на повторах фигур их противоположности: огонь – тьма, движение – статика, крик – тишина. Движение в тексте представлено не только в виде перемещения прокажённых вдоль стены, но в форме их танца. Он формирует кольцевую композицию произведения: люди, исполняющие танец появляются в самом начале первой главы и их танцем заканчивается повествование, формируя таким образом ощущение цикличности, замкнутости и неизменности того, что описано между ними. Танец, равно как и мольбы, прошения, угрозы, бунт или плач ничего не меняют.

Здесь важно обратить внимание на то, что на этом символизме танца

себя не исчерпывает. Обратимся к тексту: «...пока не наткнулись на четырех, которые танцевали. Они сходились и расходились, обнимали друг друга и кружились, и лица у них были бледные, измученные, без улыбки. Один заплакал, потому что устал от бесконечного танца, и просил перестать, но другой молча обнял его и закружил, и снова стал он сходитья и расходиться, и при каждом его шаге капала большая мутная слеза» [5, с. 323]. Танец становится воплощением символа последних жизненных сил, которые вот-вот должны покинуть тело человека, чья душа окажется перед лицом небытия. Движение их тел становится жалкой попыткой утверждения их грешного и бренно существования в этом мире, а тепла жизни и сил перед вечным забвением и холодом вечности.

В этом танце можно также усмотреть дионисийское, стихийное начало, протест. Движение тел четырёх прокажённых становится воплощением бунта, пусть «бессмысленного и беспощадного» [80], но всё же отрицающего покорное и смиренное умирание.

Концепция, введенная Фридрихом Ницше [67] подразумевает под собой двойственность между двумя богами: Дионисом и Аполлоном. Дионис является воплощением иррациональности, хаоса и сумбура, ему присуща буйственность эмоций и действий, нарушение покоя, беспокойство, возведённое в абсолют. В это время Аполлоническое начало знаменует собой рационалистический, взвешенный и разумный подход. Здесь танец становится олицетворением дионисийского начала, мрачной, тёмной и стихийной стороне бытия. Люди изображены в момент безумного отчаяния, без надежд и веры.

Нельзя обойти стороной ещё одно художественное проявление символизма танца в данном произведении. Танец становится способом коллективного объединения – в момент пляски прокажённые образуют хоровод, становясь братством обречённых, чей страх, душевные муки и терзания отступают перед разделённым состоянием экстатического единства. Это чувство длится недолго, оно эфемерно, быстро теряется и вместо покоя

наступает более гнетущее и тяжёлое состояние, которое отбирает последние силы и надежду на изменения, это катарсис, лишённый очищения.

Демоническое и потустороннее начало танца. Эта сцена восходит к средневековой пляске смерти - «La Dance Macabre». Танец четверых прокажённых, истощённых, находящихся на пороге смерти наполнен энергией, не свойственной измученному человеку. Смерть здесь становится дирижёром, она направляет героев в нужном направлении, в момент, когда один из них пытается выйти из танца, другие его возвращают. Согласно средневековой традиции исполнения танца со смертью, нельзя было ни отказаться от приглашения на танец, ни выйти из него, финал уже предрешён. Получается, что Смерть предстаёт не только в символическом значении Стены, но она также присутствует в каждом из танцующих [78].

Таким образом, танец в рассказе «Стена» становится наделён многогранной художественной символикой, он – узел всего произведения, несущий на себе смысловую, эмоциональную и контекстуальную нагрузку. Танец – это символ абсурдного бунта смертного человека перед лицом «горделивого истукана»⁵⁴, временного единения душ и тел танцующих в хороводной пляске, демонический и хтонический, воплощённый в сравнении танцующих с тенями, а также в связи со средневековой пляской смерти.

Демоническое и потустороннее начало танца также можно наблюдать в рассказе «Черт на свадьбе», пляска в произведении являет собой прямое проникновение inferнальных существ, вносящих хаос и разруху, из потустороннего мира в посюсторонний. Демоническое проявление в танце, именно в этом произведении - не воплощение абсолютного зла, а безнравственная, аморальная, бесстыдная, гнусная, разрушительная энергия, которая противопоставлена порядку, чистоте мирского уклада и мыслей, благонавию. Однако танец здесь не только воплощение бесовского начала, он также несёт на себе определённую ритуальную символику.

Обратимся к тексту; повествование начинается с того, что сразу вводится виновник всех событий, которые дальше будут описаны – Черт

Карлович, который «проковырял на замерзшем стекле» дырочку и увидел свадьбу. Предался печальным воспоминаниям о пылкой молодости, порывах добродетели и любви. Решил посетить мероприятие под видом благородного господина; «спрятал рога в сугроб», глазки сделал маленькими, на нос «повесил добродушие» и беспрепятственно, рассыпаясь в комплиментах и похвалах, зашёл в дом. Внешняя трансформация, к которой приходится прибегать – это начало ритуала, буквально вместо нанесения на лицо символов и узоров Черт формирует себе новое лицо, создавая для окружающих образ благонравного господина. Так, в традиционный бытовой уклад вторгается инородный элемент, происходит невидимое столкновение, но ощущение чуждости не покидает. Дом – крепость, очаг, место безопасности, теперь стал площадкой для контрастного смыслового параллелизма между добром и злом, светом и тьмой.

Черт Карлович, говоря о танцах, которые умеет исполнять, не называет ни одного, который был бы характерен именно месту, описываемому в событиях: «Я умею: па-де-катр, лезгинку, английский вальс, тарантеллу, мазурку...». Это также свидетельствует о его инородности в данном обществе.

Пришлец из иного мира стремится не просто завладеть всеобщим расположением, а стать тем, кто в итоге сможет указать вектор направления для развития событий. Он весьма словоохотлив с невестой, старательно её поздравляет: «Дитя мое! Будь счастлива» ... Живи долго. ...Народи много детей!», мил и любезен с каждым: «Ах, какой господин! ... всех помазал улыбкой, как собака пушистым хвостом» [7, с.15].

Черт Карлович постепенно достигает своей высшей цели – люди начинают воспринимать его как того, чьё появление на вечере повлекло за собой значительные положительные изменения, привнесло радость, веселье, динамику, ему адресуют слова: «Милостивый государь! Мы вас не знаем, но это просто невероятно, чтобы один-единственный господин внес столько веселья. Дом положительно кружится [7, с.16]. Сделаем акцент на последнем

глаголе выбранной цитаты – «кружился», он начинает работать на раскрытие инфернального проникновения не только в сущностный мир, физический – дом, движения танца, но и духовный. Люди буквально начинают кружиться в вихре потока мыслей, также, этому способствует и вино, распиваемое на торжестве без смущения и скромности: «Как говорится: брак и честь имею. Раз! Два! Твое здоровье, мое дитя!».

Как итог всей этой вакханической пляски становится полная суматоха и неразбериха, в которой черти, вместе с Чертом Карловичем разрушают остатки покоя и целостности мира людей: «Стало очень весело, потому весь дом закружился. Поплыли, поехали старики и старухи, качаются, как в бурю: никогда еще так не плясалось».

Обратим внимание на не менее важный образ в данном произведении – это образ дома. Жилище испокон веков считалось местом нерушимым, защищённым и крепким, оберегающим покой семьи, в нём проживающем. Черти без труда проникают туда один за другим, расшатывают не только духовность всех присутствующих, но и само сооружение, его физическую оболочку. Пиковой точкой, кульминацией всех событий становится драка: «Ну и драка! Так раскачали дом, что встал он кверху ногами, насилиу черти выскочили. Сели на горочке и смотрят, как дом на голове стоит и в воздухе ногами машет, а внутри гомон, крик, плач, рев, свист, оплеухи, затрешины» [91]. Из приведённого фрагмента художественного текста видно, что все черти, во главе с Чертом Карловичем, покидают дом и начинают наблюдать со стороны за развивающимися событиями. Не выдержав нравственного и духовного падения, дом «... как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде, в черной воде».

Черти были не единственными зрителями развернувшейся драмы. Кошка также наблюдала за происходящим, но никак повлиять не смогла, ранее она предупреждала жителей дом: Кошка подняла лапу и говорит: - Смотрите! Смотрите! Я слагаю с себя ответственность за происходящее». Теперь же ей остаётся только мяукать: «Я говорила! Нет, не беру на себя

ответственности». Кошка, в отличие от людей могла видеть истинную сущность и природу вещей [43], так она видела не благовоспитанного господина, а демоническое существо. Появление inferнальных существ на чистом торжестве приводят к фатальной катастрофе и гибели.

Как уже обозначалось ранее, танец в XX веке представляет из себя не просто определённый набор движений тела, исполняемый по чётко выверенным правилам и канонам, это ещё и музыкальное сопровождение, которое с помощью звуков гармонизирует танец, душу и становится неотъемлемой частью единения физического и духовного.

В произведении «Черт на свадьбе» музыка несёт на себе отрицательную коннотацию, она играет ключевую роль в создании атмосферы вечера, подчиняет себе ритм и темп событийного ряда, а также становится символом перехода от порядка к хаосу. Также, звуки – это не просто декорации, на фоне которых развиваются события, а их непосредственный участник.

В начале произведения можно встретить три музыкальных инструмента: скрипку, балалайку и бубен, на данном этапе они ещё являются предметами бытийного, человеческого мира, которые способствуют созданию радостного настроения, весёлости и чувства умиротворения. С появлением на свадьбе Черта Карловича, скрипка меняет свой звуковой лад, она «завизжала неистово». Теперь музыкальные инструменты – это не символ гармонии и порядка, а хаоса и раздора. Они перестают служить на благо человеческой души, а подчиняются тёмным, потусторонним силам, вторгнувшимся в мир людей, праздник теряет свою исконно заложенную предметность и трансформируется в шабаш нечисти. Звуки, которые теперь издаются можно трактовать как грубую пародию свадебного оркестра, который должен был воспевать гармонию, чистоту, любовь и добродетель, но теперь славит хаос, одержимость, бесовское и инстинктивное начала.

Таким образом, танец в рассказе «Черт на свадьбе» является не только символом демонического и inferнального начала, но также и ритуализации,

магического обряда превращения, в результате которого срываются маски с существ, их одевших. Концентрация дионисийского начала в произведении достигает высшей точки, танец, из благого ритуала жизни трансформируется в безумную и хаотичную пляску. Танец становится не аллегорией, а реальным демоническим проявлением, при котором потусторонние существа и их действия становятся осязаемыми, видимыми, зримыми. Они врываются в быт человека, нарушая и разрушая его до основания. Музыка и звуки эволюционируют от атрибутов светлого торжества, к орудию мрака. Они наглядно показывают смиренное и безропотное подчинение материального мира человека (инструментов) потусторонней силе. Музыкальные инструменты создают определённый ритм и набор звуковых сигналов, способствующих в помощи чёртам в подчинении добра. Звуки, которые издаются становятся воплощением хаоса, обретшего материю, он не просто сопровождает всеобщее безумие, а становится активным творцом.

Обратимся к ещё одному рассказу Л.Н. Андреева – «Бездна». В этом произведении танец также не является актом исполнения набора определённых заученных движений, он проявляется на страницах текста через демоническое начало в человеке, его жестов, бега, подъёмов, окриков, взглядов в inferнальном существе, которое подталкивает Немовецкого к совершению роковых ошибок.

Звериное, первобытное начало, единственно соответствующее мировому хаосу, прячется в каждом человеке, и, как считает писатель, не очень глубоко. В рассказе «Бездна» писатель показал, бессознательное, прикрытое этическими и нравственными нормами, убеждениями и принципами, таит в себе грозные силы, которые человеку невозможно обуздать.

События, разворачивающиеся на первых страницах произведения, несут на себе отпечаток умиротворения и спокойствия; гармония, царящая во взаимоотношении главных героев, находит отклик в природе. Здесь мир и природа не проявляют свою враждебность по отношению к человеку. Однако

далее тьма постепенно начинает обступать героев, они встречают двух женщин, обе грязные, немые и нечесанные, не так страшна их внешность, сколько внутренняя тьма, которая притаилась, Зиночка, проходя мимо них, едва коснувшись платьем одной из них, «...почувствовала что-то враждебное, жалкое и злое, на миг вошедшее в ее душу». В третьей главе infernalная сила уже не скрывается в человеке, она встаёт за его спину и толкает в пропасть, так у Немовецкого упало сердце при виде трёх пьяных мужчин, но «... будто подталкиваемый сзади, он шел прямо на сидящих, около которых проходила тропинка» [5, с. 361]. Мужчины – представители внешнего враждебного мира, тропинка – часть леса, также являющегося воплощением не добродетели. И исходя из того, как будут дальше развиваться события, можно сделать вывод, что не только природный мир опасен для человека и таит в себе демонические проявления, но само общество настроено агрессивно к себе подобным.

После нападения, драки, погружения во тьму, Немовецкий временного возвращения к свету, приходит в себя и осознаёт ужас произошедшего. Реальный мир то теряется, становится похожим на сон: «это походило на сон», «это было также сном» [5, с. 364], то снова обретает ясные черты. Движения героя хаотичны, напоминают пляску безумца, погруженного в хаос сумасшествия: «долго бежал, кружился», «карабкался, обрывался с осыпавшейся землей и снова карабкался», «побежал не выбирая направления», «побежал не рассуждая», «побежал, но опомнился», «пошёл медленно» [5, с. 364] - все эти глаголы становятся олицетворением пляски человека, ведомого демонической силой. Она также препятствует ему и снаружи: при попытках выбраться из канавы, герой падал, А «земля обсыпала его», «тьма опутывала», «ветви царапали лицо», месяц луны, иногда прорывавшийся сквозь тучи «обманывал, освещая белые стволы», уводя с истинно верного пути.

Таким образом, танец в данном произведении предстаёт перед читателем не в форме разученных, ритмичных выражений тела, а как

хаотичная пляска, движения, ведомые демонической силой.

2.4. Танец-ритуал: социальное и психологическое измерение

Л.Н. Андреев использует танец-ритуал не просто как эстетический образ, а способ отражения нездоровья, паталогичности, как индивидуального сознания, так и коллективного. С помощью такой пляски писатель анализирует социальные и психологические механизмы, влияющие на поведение человека, как в обществе, так и при взаимодействии с другими людьми. У Л.Н. Андреева танец-ритуал – это не частный образ, а архетип кризиса и упадка рубежа веков.

В рассказе «Ложь» ключевую роль играет бал, описанный в самом начале произведения, он становится апогеем лжи, фальши и обмана, именно здесь рушатся все светлые мечты, надежды и порывы главного героя произведения. Здесь происходит падение, буквально крах одной из главных составляющих человеческого взаимодействия – прямого диалога. Главный герой молча наблюдает за танцующей возлюбленной, она, в свою очередь, лишь изредка проскальзывает мимо фигур, приближается к нему «белым душистым облаком», а её плечо «на одну коротенькую секунду прикасалось» к мужчине. Во время бала между ними не происходит ни одного диалога, они не обмениваются короткими фразами, не танцуют, что даёт нам понять - чувства девушки, о которых она горилла ранее – лишь фальшь и ложь.

Танцы приглашённых воплощают условность, искусственность и нереальность, они все являются образами лжи. Здесь подавляется личность во имя коллективного единства. Танец – это ритуал, который строго соблюдается в светском обществе, любое отклонение от заренее прописанных догматов недопустимо. Л.Н. Андреев прибегает к ещё одному психологическому измерению: одиночеству главного героя, присутствующего на балу длительный промежуток времени: «всю ночь кружились пары» [5, с.269], однако его отчуждённость нарочито подчеркнута: «я сидел в углу», «...я делался таким же плоским и

несуществующим для глаз, как и стена», «я становился чужим для самого себя, опустевшим и безгласым – почти мертвым» [5, с.269]. Он физически находится в оживлённом обществе, среди пляски и бесед, но не чувствует свою причастность к данному миру, наоборот, абсолютная изоляция. Весёлая толпа, звуки музыки и диалоги, витающие в воздухе, лишь служат способом оттенить внутреннее переживание человека.

Танец-ритуал также символизирует бессмысленность жизненного круговорота общества. Отрепетированные, выученные, доведённые до совершенства движения танцующих, правильные светские разговоры, бесцельное перемещение фигур по паркету бального зала – всё это становится метафорой жизни, лишённой смысла и высшего предназначения, пустой и абсолютно никчёмной. Герой проводит параллель между своей жизнью и «могилой забытого человека», что нарочито акцентирует внимание на отрешённости человека от регламентированного мира.

Нельзя упустить связь танца-ритуала с темой безумия и сумасшествия. Л.Н. Андреев использует не только контрасты, но также прибегает к гротескным, целенаправленно гиперболизированным образам, намеренно уродуя их и подчёркивая их неестественность. Так, тишина, необходимая герою, сталкивается с «жерлом большой медной трубы», из которой кто-то «рычал» и каждые две минуты отрывисто и «грубо смеялся: хо-хо-хо» - звуки музыки, которые должны вызывать ощущение гармонии, становятся буквально отталкивающими и неприятными. Пространство бала начинает видоизменяться в восприятии данного акта героем: оно перерастает в кошмар наяву.

Оно становится для героя не местом праздника и радостных событий, а местом, в котором пропасть между ним и фальшивым миром разрослась до бездны; оно также именно здесь начинается духовная трансформация и постепенно развивающееся безумие героя. Таким образом, прибегая к танцу-ритуалу, Л.Н. Андреев мастерски описывает не только социальные пороки, но и постепенное падение и видоизменение человеческой души. Бал –

становится символом, воплощением, микрокосмом всего светского общества, так стремящегося к отлаженности, чёткости и строгости. Танец-ритуал – это воплощение сразу нескольких типов лжи: социальной, воплощённой в условностях высшего сословия; экзистенциальной – главный герой строил жизнь на собственных иллюзиях, за что в итоге и поплатился; метафизической – у мужчины присутствует чёткое ощущение нереальности, аморфности окружающей действительности.

Таким образом, бал – место прозрения и осознания главного героя. Танец – ритуал, несущий на себе печать искусственности и фальши, он также лжив, как и чувства героини. Так, бал становится смысловым центром произведения, танец – его пуантом; местом, в котором ложь оделась в плоть, явив собой вихрь бессмысленный и ослепительный.

Обратимся к рассказу «Большой шлем», в этом произведении нет танца как смены фигур на балетном паркете, здесь танец предстаёт в виде карточной игры, строгим, ритуализированным и обладающим всеми признаками (структурными или смысловыми) танца-ритуала. Игра в винт – это не просто способ времяпрепровождения, а заместительный элемент, подменяющий собой жизнь героев: «Так играли они лето и зиму, весну и осень» [5, с. 151], указывая на цикличность и отсутствие каких-либо внешних событий. Обратимся к структуре произведения. Композиционно оно делится на две смысловые части – первая статичная, не имеющая временных опор в виде дат или происшествий, тут господствуют привычки, незначительные разговоры и ссоры, создающие иллюзию идиллии жизни. Внешний мир практически не упоминается, интерьер комнаты, в которой происходит ритуальная игра, говорит о том, что у героев было желание укрыться от внешних тревог в своём комфортном мире: «Высокая комната, уничтожавшая своей мягкой мебелью и портъерами, становилась совсем глухой» [5, с. 149]. Также, несмотря на то, что герои проводят достаточно большое количество времени наедине, в замкнутом пространстве, они ничего не знают ни о прошлом, ни о настоящем оппонента: «Все удивились, когда

узнали, что у Масленникова есть сын; может быть, он когда-нибудь говорил, но все позабыли об этом», в другой раз, когда играли дольше обычного, «... опять с удивлением узнали, что он страдает грудной жабой и что в субботу у него был сильный припадок болезни». Получается, что реальная бытовая жизнь героев нивелируется, основной становится игра. Вторая часть – динамическая, она начинается с точной даты, счастье героя совпадающее с его смертью, обнажает абсурдность и хрупкость человеческой жизни. Композиционно рассказ строится как движение от повторяющегося круга к катастрофической точке, где иллюзия вечности разрушается.

Рассмотрим игру в винт как строго ритуализированный танец, для этого обратимся к особенностям танца-ритуала. Он проводится всегда в одно и то же время, в одном пространстве, по строгой последовательности правил. Так, встречи героев проходят три раза в неделю: «по вторникам, четвергам и субботам», «от девяти до часа». Все действия заранее прописаны в кодексе игры: раздача и сдача карт, последовательность ходов. Любое отклонение от правил трактуется как нарушение сакрализации акта и вызов судьбе. Пространство также повторяется – комната 3 сезона в году и только летом «они играли на террасе», место – стол, он становится магическим пространством, в котором действуют законы, разительно отличающиеся от законов реальной жизни. В качестве второй особенности можно выделить обезличивание, уравнивание всех участников, исключение проявления хоть малейшей индивидуальности. Попытки проявить себя игнорируются, пресекаются: «И они сели играть, ... сколько ни говорил Николай Дмитриевич о Дрейфусе, ему отвечали молчанием» [5, с. 151]. Третья особенность частично формируется из второй – жестовость и отсутствие слов. Общение заменяется на строго выверенные движения: «раздал карты», «взял мелок», «взял взятку», «кивнул головой», «покачал головой» и др. Молчание также ритуализированно – произнесение слов, не относящихся к таинству игры может разрушить магию танцевальной игры.

Обратимся к финалу произведения – его можно трактовать как

нарушение ритуала, а смерть Николая Дмитриевича как ритуальную жертву. События разворачиваются в замкнутом и циклическом мире, для которого не свойственно и даже противоестественно воплощение мечты в реальность: «Но ведь никогда он не узнает, что в прикупе был туз и что на руках у него был верный большой шлем. Никогда!» [5, с. 155]. Жизнь покидает мужчину раньше, чем мечта притворится в жизнь. Ритуальное жертвоприношение – смерть героя за карточным столом, символизирующем алтарь, с картами в руках – божеству, которому он поклонялся всю физическую жизнь. Смерть при таких обстоятельствах вполне закономерное явление, так как ритуализированная карточная игра давно подмелила собой реальную жизнь и увлекла героя в свой метафизический танец.

Таким образом, в рассказе «Большой шлем», в стенах комнаты Л.Н. Андреев разыгрывает драму, свойственную его творчеству – драма бессмысленно циклического движения по кругу, подчинённое строгим правилам. Карточная игра становится не просто ритуальным танцем, а метафорой самой жизни, но жизни, не наполненной событиями, людьми, сценами, а как лишённого какого-либо смысла ритуала, придуманного людьми и слепо следовавшими ему.

ВЫВОДЫ

Вторая глава исследования позволила сформулировать следующие положения о типологии и семиотике танца в творчестве Л.Н. Андреева:

1. Танец становится символом абсурда и экзистенциального тупика. В данном аспекте необходимо осмыслять танец как первичную метафору человеческого существования. Также, важно подчеркнуть, что как пространственно-телесная единица может не упоминаться в произведении, так как ему просто там нет места. Однако музыка, как часть танца и как временно-звуковая единица символизирует конец существования бытия и погружение в апокалипсическую бездну. Жизнь человека – абсурдна, он может попытаться отважиться на бунт, с помощью которого попытается

отстоять гуманистические, духовные и жизненные начала, но это заранее обречена на трагический итог.

2. Танец символизирует демоническое и потустороннее начало как в мире, так и в человеке. По мнению Л.Н. Андреева, звериное, inferнальное начало есть в каждом человеке, нужно лишь создать условия, при которых оно проявится. Поэтому танец может не привносить демоническое извне и погружать это в человека,

3. Танец как символ ритуального акта. Если обратиться к истории ритуального танца, то можно выявить следующее: он служил на благо общества, способствовал внедрению человека человек в общество, духовное развитие. В творчестве Л.Н. Андреева танец-ритуал несёт на себе отрицательную коннотацию. Сакрализация утеряна, местами изуродована, вывернута на изнанку и приведена как корректурный жест. Танец больше не утверждает гармонию космоса и человека, а наоборот воспевает хаос и раздор. Ритуал разлагает личность, уничивает даже самые крошечные остатки духовности, обезличивает.

Танец в произведениях Л.Н. Андреева не элемент социально-бытового проявления или эстетического действия, приводимого героев в неопишуемый восторг, а концептуально отягощённый, философско-психологический символ, воплощающий в себе основополагающие для андреевского мира категории: абсолютное торжество хаоса над рациональностью и благоразумием, духовный и физический распад личности, превращение человека в куклу-марионетку, ведомую inferнальными, демоническими силами.

Хаос перестаёт быть временной категорией беспокойства, становясь базовым свойством бытия. Он не обрушивается на человека сразу, а постепенно овладевает пространством, заполняя собой не только вещественный, окружающий мир, но и душу человека.

4. Танец как символ рока и бессмысленности бытия. Герои вовлекаются в такой танец помимо своей воли, они не способны его покинуть,

единственный выход – смерть. В данном аспекте рассмотрения танца можно уловить связь со Средневековой пляской смерти.

Романтическая ирония и гротеск, проблема механизации жизни и человека, нашедшая воплощение в образах игры, маски, куклы, марионетки и двойника, образы зеркала и глаз, ставшие символами распознавания подлинной сущности человека, а также оппозиция «живое» – «неживое» проявляются в произведениях Андреева и отражают духовное падение общества, в котором человек утрачивает себя, превращаясь в бездушную куклу [12].

Таким образом, танец, в творчестве Л.Н. Андреева – это не только воплощение телесного акта, выраженного в движении, но также карточная игра, постепенное развитие сумасшествия и движение мыслей, уподобленное хаосу. Типология и семиотика танца разнообразны, важно отметить, что типы танцев не существуют в отдельности друг от друга, они могут переплетаться, образуя синтез двух символов сразу.

ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА ТАНЦА

В ДРАМАТУРГИИ Л.Н. АНДРЕЕВА

3.1. Танец между трагедией и фарсом: амбивалентность хореографического символа

Двойственность танца, как хореографического символа отчётливо прослеживается в драматических произведениях писателя. Он перманентно балансирует между бессмысленностью и трагедией, между фатальностью и фарсом. Творчеству Л.Н. Андреева присущ абсурдистский трагический фарс и метафизический гротеск, они проявляются благодаря взаимодействию и переплетению эстетической и философской составляющих художественного текста. Пляска становится воплощением оксюморонности, так как мастерски сочетает в себе вещи, на первый взгляд кажущиеся необъединимыми [82].

Амбивалентность хореографического символа танца в андреевских пьесах проявляется в: сочетании фарсовости и трагедийности, возвышенного ритуального начала и пошлого балагана, душевного состояния героя: экстатического и истерического.

Обратимся к каждому проявлению двойственности в отдельности. Фарсовое и трагедийное начало пьесы. Танец как физический или метафизический акт в произведении несёт на себе бремя неизбежности: от него нельзя отказаться, из него нельзя выйти; он манит, привлекает и затягивает героя. Танец – это Судьба или Рок, воплощённые в пластике движения как телесного, так и духовного, а также игрального. Важно подчеркнуть, что фатальность лишена возвышенного или одухотворённого смысла, в ней нет героического начала. Пляска приводит героя к смерти не во имя высшей цели, а во имя того, что смерть неизбежна. Так, гнетущая серьёзность Рока, довлеющей над всем судьбы сталкивается и переплетается с несерьёзностью, порой даже комической абсурдностью его проявления.

Амбивалентность в пьесе также может проявляться в форме: так, ритуал сочетается с фарсом. Бал, маскарад или мистерия – всё это проявление формы высокого ритуала, претендующего на церемониальную

значимость, возвышенность. И здесь же проявляется балаганность: музыка перестаёт быть проявлением гармонии, теперь она изрыгает страшные звуки, похожие на рёв, музыкальные инструменты подчиняются инфернальным силам. Тут происходит переплетение низменного и духовного. Танец терпит трансформацию: из высокого искусства он превращается в крамольный обряд, в котором священные действия становятся проявлением хаоса. Трагедия требует серьёзного, осознанного подхода к исполнению ритуала, вместо этого она сталкивается с осмеянием и низведением возвышенности в бездну.

Состоянию героев также свойственна амбивалентность, она проявляется на эмоциональном уровне: экстатический в трагедии и истерический в фарсе. Сразу необходимо отметить, что экстатическое состояние не несёт на себе положительную коннотацию, так как это проявление потери духовности, надежды и себя в бунте или же в ужасе перед мистическим проявлением. Фарсовость являет собой не духовное просветление или подъём души, а нервный срыв и помешательство, постепенно трансформируемое в сумасшествие. Герои находятся в таком положении, в котором катарсис попросту невозможен, так как происходит фарсовый распад духовной составляющей личности, которому очищение души путём осознания трагедийности не присущ [13].

Таким образом, танец – хореографическое воплощение основополагающей двойственности бытия, это символ, сочетающий в себе притягательность и отторжение, строгость формы и разрушения, а также возвышения и низвержения.

Обратимся к пьесе Л.Н. Андреева «Тот, кто получает пощёчины» (1915) в основу данного произведения ложится внутренне столкновение, психологический диссонанс между образом циркового клоуна, желающего получать на сцене пощёчины и личностью самого героя, человека, «не первой молодости, с безобразным, но живым, смелым и несколько странным лицом».

Танец в данном художественном тексте выходит на первый план, он становится метафорой, образующей и воплощающей главные конфликты драмы: человека и мира, личности и толпы, столкновение подлинного бытия и шутовским маскарадом жизни, между экзистенциальной трагедией и её фарсовым, цирковым воплощением. Этот жест балансировки между духовностью и бездной забвения, между истинным и чистым страданием и пошлым выступлением, а также между фарсом жизни и трагедией человеческой души [40].

Танцу в произведении присуща двойственность, он становится одновременно местом, в котором сочетаются вещи, которые по своей природе не могут находиться рядом. Так, пляска одновременно является низменной ложью и высшей правдой, унижительным шутовством и трагическим откровением.

Говоря об амбивалентности танца в пьесе, необходимо также обозначить площадку, на которой он исполняется. Место развития событий – цирк, это пространство, в котором стираются границы между реальным и ирреальным, между правдой и ложью, игрой, искусством и жизнью. Важно отметить, что цирк – это не просто место, на котором происходят события, выступают артисты и аплодируют зрители, это метафора на реальный мир, в котором «...продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути» [71].

Рассмотрим диалектику фарса и трагедии в произведении, здесь они не идут в отрыве друг от друга, позволяя друг другу трактовать свою истинную концепцию, вовсе наоборот, они представлены не как противоположности, а как явления, способные дополнять и расширять диапазон значений. Как было написано выше, цирк – это универсальная модель мира, он буквально становится микрокосмом, где реальная жизнь с её страстями, трагедиями и переживаниями существует в виде спектакля. Отсюда следует, что в цирковом мире истинная трагедия может проявиться исключительно в форме фарса, который, в свою очередь, оказывается единственным сосудом,

способным разместить в себе невыносимость трагедии.

В трагедии фарс также проявляется в системе масок, которые надевают на себя люди, являющиеся представителями светского общества. Их маска - восторженность и любовь к Консуэлло, хотя она для них только источник развлечения. Их проявление высокого чувства – фарс, в котором человек становится камнем преткновения в борьбе тщеславия и лицемерия. Брак, на который обрекают героиню, становится фарсом высокого ритуального таинства, низводя сакральность свадебной церемонии в сделку купли – продажи.

Отец Консуэлло – это живое воплощение социального фарса. Его любовь к дочери – маска, скрывающая под собой равнодушие к судьбе родного человека, его чувствам, переживаниям и духовным терзаниям и обнажающее полную готовность продать её как можно выгоднее.

Трагедия Того, заключается в сознательном принятии фарса, человек, с надломленной душой, потерявший веру и смысл жизни находит для себя единственно возможное воплощение правды в получении пощёчин, то есть, перманентного публичного унижения. Его шутки и трюки становятся воплощением его внутренней боли улыбка – слёзы, смех – крик, жест – падение. Единственное, что остаётся реальным в мире поддельных эмоций и переживаний, это его непорочное чувство к Консуэлло, также с самого начала обречённое на катастрофическое низведение.

Пиковой точкой проникновения фарса в трагедию, а трагедии в фарс можно считать смерть Консуэлло и самоубийство клоуна [60]. Их смерти, следующие одна за другой воплощают в себе: сочетание трагедии и фарса, героям удалось вырвать свои жизни из рук кукловодов, пусть даже и пришлось прийти к столь трагическому исходу [22], но их смерть – это тоже фарс, ведь герои умирают в цирке, а значит, она становится частью занимательнейшего представления, на фоне весёлых декораций. Лотман Ю.М., в работе «Смерть как проблема сюжета» подчёркивает, что трагическое осознание человеческой жизни связано с рождением

сознательности и индивидуальности, что в данном случае может свидетельствовать о том, что герои произведения поднялись над миром балагана, найдя выход, пусть и страшный. Ю.М. Лотман также указывает, что смерть способна принимать разные формы, и это зависит от контекста [57].

Таким образом, танцу в творчестве Л.Н. Андреева свойственна амбивалентность на всех уровнях своего проявления. Также, трагедия теряет свою возвышенность и перестаёт быть чистым воплощением горя. Она переплетается с гротескными проявлениями фарса. Персонажи говорят о своих переживаниях, потерях, горе или боли на языке цирка и клоунады, ведь иная речь в таком мире попросту не будет ни услышана, ни воспринята. Финал пьесы – это не торжество фарса или трагедии, это их полное взаимопроникновение при сплетении. Лишь благодаря превращению своей смерти в спектакль, герои смогли доказать истинность переживаемой ими трагедии.

ВЫВОДЫ

Танец как символ хаоса наглядно демонстрирует неспособность человека активно и результативно противостоять его силам, которые могут проявляться как во внешнем Роке судьбы, так в образе Смерти, inferнальной сущности, живущей в каждом человеке, или внешним демоническим явлениям. Личность, оказавшаяся под давлением хаоса, не может сопротивляться, её удел – моральное, нравственное, культурное, этическое и духовное разложение, утрата воли и разума, а также способности здраво мыслить и принимать взвешенные решения. Как итог, такое существо становится частью движущейся в неизвестном направлении и без цели и смысла массы [63].

Необходимо подчеркнуть, что такие сквозные элементы, как танец и детали, связанные с движением тела, не только передают характеры действующих лиц, но и раскрывают внутреннюю напряженность действия и философское содержание человеческих судеб.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе выявления художественной символики танца в творчестве Л.Н. Андреева, а также определения широты его диапазона, мы приходим к следующим теоретическим и практическим выводам.

В первой главе был рассмотрен теоретический материал, необходимы для дальнейшего практического исследования. Изучена история становления танца, выявлены первобытные истоки танцевального искусства, обозначено ритуальное значение танца в древних культурах. Проанализированы различные точки зрения отечественных литературоведов на танцевальный акт. Благодаря подробному рассмотрению разных взглядов, было сформулировано следующее определение: танец – это не только концентрированный смысл социальных отношений, но и физический язык тела, раскрывающий диалог героев, акцентирующий внимание на деталях. Танцевальный акт становится философской метафорой жизни: связь человеческого бытия с миром, обществом, людьми и судьбой. Отдельный параграф первой главы был посвящён С.П. Дягилеву и «Русским сезонам», это было необходимо для более полного погружения в эпоху, в которой театр и спектакль вышли на абсолютно новый уровень мастерства и изысканности, а балет становится универсальным языком не только искусства своего времени, но и современного; достигнут гармоничный баланс при синтезе высочайшей академической техники и новаторскими, порою радикальными художественными поисками. Танец, музыка и живопись впервые стали равноправными участниками сценического искусства, театральной постановки. Далее, мы обратились к семиотике танца в русской литературной парадигме и проследили её эволюцию от социально-бытового мотива до философско-символического образа. Так, нам удалось сделать следующие выводы: танец, как социально-бытовое явление подразумевает под собой погружение, интеграцию в общество. В то время как философско-символическое начало выделяет человека из общества. Социально-бытовое начало танца несёт на себе отпечаток упорядоченности, строгости и

подчинённости правилам, философского-символическое – хаотичности, спонтанности, больше похоже на конвульсии. Смысловая нагрузка в танце как социально-бытовом явлении подразумевает под собой игру по правилам, судьба человека зависит исключительно от следования им. В философско-символическом значении танец – экзистенциальный вызов, бросаемый миру в момент духовного кризиса. В следующей части работы был проанализирован термин символ, опираясь на фундаментальные работы таких учёных как С.С. Аверинцев, А.А. Потебня, А.Ф. Лосев, также на толковые словари. Была составлена сводная таблица, структурирующая и сводящая информацию о понимании символа в научном восприятии каждого из вышеперечисленных учёных. В результате осмысления разных точек зрения было сформулировано собственное определение. Символ – это художественный образ, в котором чувственная форма раскрывает свой трансцендентный смысл, путём преодоления собственной предметности. При этом сохраняется живая связь с породившим его культурно-историческим контекстом. Также символ обладает неисчерпаемым значением, которое можно представить в виде семантического поля, в центре которого будет непосредственный источник.

Во второй главе на материале малой прозы Л.Н. Андреева выявлена типология семиотика танца как символа. Образы стены и бездны станут ключевыми во всём творчестве писателя. Межличностные отношения людей уродует бесчеловечность, обусловленная законами мироустройства андреевской вселенной, а также враждебностью мира по отношению к человеку. Такие проявления как гуманизм, любовь, верность и справедливость кажутся основополагающими столпами, на которых всё держится, однако в произведениях писателя они не имеют практически никакого веса или объективной основы, поэтому легко отбрасываются или переносятся на периферию повествования.

В третьей главе на материале драматических произведений Л.Н. Андреева была выявлена амбивалентность, лежащая в основе пьес

драматурга. Она позволила ему создать уникальный жанр, в котором высокая трагедия низведена в нелепое и жалкое зрелище, её лишили катарсиса. Фарс перестаёт проявлять себя безобидно. Он приобретает фатальный характер, вселяющий страх, ужас, тревогу и опасение. Зритель лишается конкретики: он не понимает, как реагировать на представленную сцену: смеяться или плакать, сопереживать или презрительно отвернуться, появляется невозможность однозначно оценить разворачивающиеся события.

Л.Н. Андрееву свойственно персонифицировать образы, к которым он прибегает в своих произведениях. В его текстах правит тотальная тоска, боль, бесконечное страдание и саморазрушение человека. Смерть, в представлении писателя, личности не дано постичь никогда. После её прихода, человека не ждёт ничего, после Смерти остаётся лишь Пустота, Мрак и Ничто.

Хаос перестаёт быть временной категорией беспокойства, становясь базовым свойством бытия. Он не обрушивается на человека сразу, а постепенно овладевает пространством, заполняя собой не только вещественный, окружающий мир, но и душу человека.

Художественная символика танца включает в себе высокую концептуальную и эстетическую значимость, это системообразующая семиотическая модель, которой свойственно динамическое развитие (эволюционность) и целостность восприятия. Пляска становится для писателя возможностью познать и выразить кризисы и катаклизмы конца XIX – начала XX. Так, художественная символика танца в творчестве Л.Н. Андреева является сложной, многоуровневой концептуальной системой, лежащей в основе художественно-философского метода.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София-Логос. Словарь.—К.:ДУХ І ЛІТЕРА, 2006.—912 с.
2. Аверинцев С. С., Роднянская И. Б. Автор//Краткая литературная энциклопедия. — М. : Сов. энцикл., 1962–1978.—Т. 9: Аббасзадэ — Яхутль.— 1978. — Стб. 28–34.
3. Алякринская М. А. Танец как элемент государственной политики в русской культуре первой половины XVIII века//Управленческое консультирование.— 2012.—№ 1.—С. 203–212.
4. Андреев Л. Н. Не изданные письма Леонида Андреева //Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 119: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение.—Тарту, 1962.—379 с.
5. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т.—М.: Художественная литература, 1990.—Т. 1.—639 с.
6. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т.—М.: Художественная литература, 1990 — Т. 2.—558 с.
7. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т.—М.: Художественная литература, 1990.—Т. 5.—509 с.
8. Анненский И. Ф. Умиравший Тургенев//Анненский И. Ф. Книга отражений.—СПб., 1906.
9. Арабажин К.И. (1866-1929). Леонид Андреев: Итоги творчества: Лит.-критич. этюд//К.И. Арабажин.—Санкт-Петербург: Обществ. польза, 1910.— 279 с..
10. Аристотель. Поэтика; Риторика/пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой.— СПб.: Азбука-классика, 2010.—346 с.
11. Аутлева З. А. Проблема народа и революции в прозе Л. Н. Андреева 1898–1911 г.: автореф. дис. ... канд. филол. наук.—М., 1979.—16 с.
12. Ачатов А. А. Значение образа-символа в ранних рассказах Леонида Андреева //Вопросы метода и стиля.—Томск: Изд-во Томского ун-та, 1966.— С. 202–216.

13. Басинский П. Поэзия бунта и этика революции (реальность и символ в творчестве Л. Андреева) // Вопросы литературы.- 1989.-№ 5.-С. 132–148.
14. Бахтин М. М. «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.—М.: Худож. лит., 1975.—С. 234–407.
15. Бахтин М. М. «Эстетика словесного творчества».—М., 1979.—120 с.
16. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.—4-е изд.—М.: Сов. Россия, 1979.—418 с.
17. Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма.—Таллин: Ээсти раамат, 1984.—335 с.
18. Белкина Т. Л., Чистяков С. С. Сравнительный анализ эволюции образов библейского Яхве и индуистского Шивы // Ярославский педагогический вестник = Yaroslavl Pedagogical Bulletin: научный журнал.—Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017—№ 2.—С. 292–297.
19. Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг.//Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 491. Труды по русской и славянской филологии. № 31.—1979.—С. 59–83.
20. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность.—М., 1987.
21. Боева Г. Н. Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект//Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та.—2015.
22. Борзова Н. А. Смерть как спасение в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощёчины»//Известия Самарского научного центра Российской академии наук.—2015.
23. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике//Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение.—2009.—№ 35(173).—С. 20–26.
24. Бугров Б. С. Леонид Андреев. Проза и драматургия: монография. — М.: Изд-во МГУ, 2000.—112 с.
25. Буцан А. С. «Русские сезоны» С. П. Дягилева в контексте синтеза

- искусств//Вестник Московского государственного университета культуры и искусств: научный журнал.—М.: Изд-во МГУКИ, 2003.
26. Веселовский, А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки: Статья/А.Н. Веселовский.—: [Б.и.], 1870.—5 с.
 27. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция.—[Б. м.]: ФТМ, [б. г.].— 322 с.
 28. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе.—Л.: Художественная литература, 1977.—449 с.
 29. Гинзбург Л. Я. О литературном герое.—Л., 1979.
 30. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. Мертвые души: в 4 т.—М., 1867.— 568 с.
 31. Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе//Русская литература.—1972.—№ 3.—С. 190–205.
 32. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т.—М.: РИПОЛ классик, 2006.—Т. 1. А–З.—752 с.
 33. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи.—М., 1959.—448 с.
 34. Жегалов Н. Книга о Леониде Андрееве//Русская литература.—1961.—№ 2.— С. 259.
 35. Жолковский А. К. Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала»//Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы.—М.: Наука : Вост. лит., 1994.—426 с.
 36. Жорницкая М. Я. Северные танцы.—М., 1970. — С. 10, 16.
 37. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. 032900 «Русский язык и литература».—М. : Флинта Флинта: Наука, 2002.—302 с.
 38. Злой мир и пляска смерти. Особенности средневекового мышления: [16+]/Йохан Хейзинга, Ален Либера; пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова, с франц. А. М. Руткевич, О. В. Головина.—М.: Родина, 2025.—222 с.
 39. Иезуитова А. Л. Творчество Леонида Андреева (1892–1906).—Л., 1976.
 40. Исаева И. В. Мотив танца в художественной системе Леонида

- Андреева//Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина. Статья в журнале (научная).— 2009.
41. Камминг Р. Великие художники. Расшифрованные послания и символы в работах мастеров живописи /Роберт Камминг; пер. с англ. Н. Скоробогатова.—Харьков: Клуб семейного досуга, 2008.—112 с.
 42. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века.—М., 1975.
 43. Киселёва М. С. Кот/кошка как персонификация семейного духа-хранителя в современном русском фольклоре //Гуманитарные исследования.—2017— № 3 (16).—С. 107–110.
 44. Королёва Э. А. Ранние формы танца.—[М.], 1977.
 45. Королёва В. В. «Гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева //Новый филологический вестник.—2019.
 46. Короткова М. В. Бальная культура московского дворянства в XVIII—первой половине XIX вв.: официальная церемония, развлечение или любовная игра?//Вестник РУДН. Сер. История России.—2008.—№ 2.—С. 5–23.
 47. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа.—Вологда: ГУК ИАЦК, 2007.—140 с.
 48. Крылов И. А. «Ворона и Лисица»//Крылов И. А. Сочинения: в 2 т.—М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.
 49. Кун Н. А. Мифы и легенды Древней Греции.—М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2006.—479 с.
 50. Курц Л. Танец смерти и дух Масабре в европейской литературе.
 51. Лермонтов М. Ю. Парус: стихи/М. Ю. Лермонтов; сост., предисл., пояснит. текст и примеч. И. Андроникова ; ил. Г. С. Волхонской. —2-е изд.—М.: Дет. лит., 1976—64 с.
 52. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — 2-е изд., испр.—М.: Искусство, 1995.—319 с.
 53. Лосев А. Ф. Диалектика мифа.—М.: Академический проект, 2008.—303 с.
 54. Лосев А. Ф. Вещь и имя. Самое само: философско-богословские сочинения/подгот. текста и общая ред. А. А. Тахо-Годи и А. П. Троцкого;

- вступ. ст. А. Л. Доброхотова; коммент. С. Яковлева.—2-е изд., испр.—СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2016. —573 с.
55. Лосев А. Ф. История античной эстетики.—М.: Искусство, 1963.
 56. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века).—СПб., 2024.
 57. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета//Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.—М.: Гнозис, 1994.
 58. Луначарский А. В. Критические этюды.—Л.: Изд. книжного сектора Ленгубоно, 1925.—С. 44.
 59. Львов-Рогачевский В. Л. Мертвое царство (рассказы Л. Андреева)//Львов-Рогачевский В. Л. Борьба за жизнь.—СПб., 1907.
 60. Львов-Рогачевский В. Л. О «Тьме» Леонида Андреева //Львов-Рогачевский В. Л. Снова накануне.—М.: Книгоиздат. писателей, 1913.—С. 67–73.
 61. Майоров Н. П. Мы — книга стихов.—М.: Вече, 2022.—108 с.: ил., портр., факс.
 62. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833).—1974.
 63. Мамай Н. Н. Художественно-философские идеи в драматургии Л. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук.—Тверь, 2001.—18 с.
 64. Максимилиан В. «Некто в сером»//Сборник «Знания», кн. XVI.
 65. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева: монография.—М.: МПУ, 1994.—190 с.
 66. Михеичева Е. А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века: учеб. пособие к спецкурсу.—Орёл: ОГПИ, 1993.—98 с.
 67. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: [16+]/Фридрих Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского.—СПб.: Азбука, 2014.—219 с.
 68. Опарина Е. О. Языковой образ в коммуникации: сб. науч. трудов/РАН, ИНИОН, Центр гуманит. науч.-информ. исслед., отд. языкознания.—М., 2017.—152 с.

69. Осипова Н. В. На грани жизни и смерти: «Божеское и человеческое» Л. Н. Толстого и «Рассказ о семи повешенных» Л. Н. Андреева//Андреев Л. Н. Иуда Искариот: Рассказы ; Пьеса.—М., 1999.
70. Паевский В. А. Пернатые многоженцы: любовь, браки, измены и разводы в мире птиц. — М.: Товарищество научных изданий КМК, 2007.—156 с.
71. Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т.—М.: Слово, 2003.—22 с.
72. Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцевания при Слободской Украинской гимназии.—Харьков, 1825.
73. Платон. Государство/пер. с древнегреч. А. Н. Егунова; вступ. ст. Е. Н. Трубецкого; коммент. В. Ф. Асмуса.—М.: Академический проект, 2015 [т. е. 2014].—397 с.
74. Полисадова О. Н. «Русские сезоны» Сергея Дягилева как художественная парадигма развития балетного искусства XX века//Культурология и искусствоведение: материалы I Междунар. науч. конф. (Пермь, апрель 2015 г.).—Пермь: Зебра, 2015.—С. 71–77.
75. Потебня А. А. ... Из записок по теории словесности/А. А. Потебня.—Харьков: изд. М. В. Потебни, 1905.—IV, 652 с.
76. Потебня А. А. Мысль и язык /[соч.] А. Потебни.—СПб.: И. Огризко, 1862.—191 с.
77. Потебня А. А. Эстетика и поэтика.—М., 1976.—614 с.
78. Прохорова А. В. Биполярность концепта «Жизнь/Смерть» в дискурсивном пространстве ранних рассказов Л. Андреева//Русистика.—2018.
79. Пушкин А. С. Евгений Онегин : роман в стихах/А. С. Пушкин ; вступ. статья П. Г. Антокольского.—М.: Худож. лит., 1981.— 255 с.
80. Пушкин А. С. Капитанская дочка: [12+]/А. С. Пушкин.—М.: НЭБ Свет, 2020.
81. Савельева В. В. Авторский символизм в драматургии Л. Андреева // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.—2017.
82. Сердешнов Е. М. Ритуальный характер танца в мифе как первичной форме

- бытия социальной памяти//Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Философия. Психология. Педагогика.—2012.
83. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования: дис. ... д-ра филол. наук: «Теория литературы». — Новосибирск, 2001-278 с.
84. Силантьев И. В. Поэтика мотива.—М.: Языки славянской культуры, 2004-296 с.
85. Скабичевский А. М. статья «Литературные волки».
86. Смирнова Л. А. Творчество Л. Н. Андреева: проблемы художественного метода и стиля: учеб. пособие.—М.: МОПИ им. Н. Крупской, 1986.—94 с.
87. Смирнова Л. А. Л. Н. Андреев//Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX—начала XX века.—М.: Просвещение, 1993.—С. 189–214.
88. Суворова О. С. Личностное знание о смерти: пути формирования, смыслы и значение //Идея смерти в российском менталитете.—СПб., 1999.
89. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Ч. 1.—М., 2003.
90. Тимощенко С. А. Лексико-семантическая экспликация концепта ДОМ в русской фразеологии и художественных текстах : дис. ... канд. филол. наук: /Кубан. гос. ун-т.—Краснодар, 2007 —226 с.
91. Толстой Л. Н. Война и мир: роман в четырёх томах. Т. III–IV —М.: ЭКСМО, 2008. —736 с.—(Русская классика).
92. Тушев А. Н. Л. Н. Толстой и Л. Н. Андреев: диалог о смерти // Филология и культура.—2015.
93. Удянская И. Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: /МГУ им. М. В. Ломоносова.—М., 2006.
94. Худеков С. Н. История танцев всех времён и народов.
95. Чиан Ч. Мотив танца и движение тела в пьесах Л. Андреева «Жизнь Человека», «Царь Голод» и «Анатэма»//Бахрушинские чтения: коллективная монография.—М.: Гос. центр. театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2017.
96. Чиан Ч. Видимое и невидимое тело: проблема телесности в рассказе Л.

Андреева «Так было»//Филологические науки. Научные доклады высшей школы.—2016.—№ 4.

97. Чиан Ч. Тело как свидетельство в повести Л. Андреева «Красный смех»//Stephanos.—2017.—№ 5 (25).

98. Чупкова О. В. Разрушительное столкновение личности и войны в произведениях М. А. Булгакова и Л. Н. Андреева//Отечественная филология.—2017.

99. Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века.—СПб.: Изд-во Северо-Западной академии гос. службы, 2009.—С. 50.