

THE PROBLEM OF THE PERFORMING CAPABILITY OF THE TEXT

Abstract: The article presents one of the innumerable possibilities for an individual approach to the text as a phenomenon of culture. The dance drama "Nestinarka" by Marin Goleminov gives such possibilities. This masterpiece owns the unique quality to generating phenomenological empathy – the objectively existing text grows into a constant impulse to search for the subjectively significant things in the life.

Author information:

Darina Vasileva

Professor PhD

Head of Department for Information,

Qualification and Continuing Education – Varna

at „Konstantin Preslavsky“ – University of Shumen

✉ LNS_VARNA@ABV.BG

🌐 Bulgaria

Keywords:

Artwork, Text, Interpretation, Archetype, Numinosum

Мне бы хотелось представить одну из бесчисленных возможностей индивидуального подхода к тексту как к феномену культуры. Подобная тема позволяет – я в этом убеждена – акцентировать на изначальной потребности человека не только узнавать и понимать, но и делать, созидать... Нам нельзя не согласиться, что ставить эту потребность в полную зависимость от утилитаризма, означало бы неосновательно недооценивать ее. Любой человек обладает и волей к интеллектуальности: все те стремления, которые заставляют нас знать и уметь то, что знают и умеют наши отцы, и не только, что знают и умеют наши учителя, и не только [3: 268]. „Являясь исключением, чистая интеллектуальность весьма характерна для эволюции, присущей человеку. Прометеев комплекс есть едипов комплекс интеллектуальной жизни.“ [3: 268]

* * *

Культура принадлежит миру текстов. Она живет единственно и только этим миром. Что собой представляет текст? Наряду с „произведением“ – понятием традиционным, понимаемым и в наши дни, хотя бы в наших условиях, как выразился бы Р. Барт, „по-ньютоновски“ [1: 459 – 468] – как бы окончательно утвердилось и понятие „текст“. Нередко оно используется в узком смысле слова: некая информация – пассивный объект исследования. В данном случае однако во главе угла оказывается понятие „текст“, воспринимаемое как произведение чужого сознания, носителем смыслов которого становится как раз сам текст [2: I, 245 и сл.]. При каждом соприкосновении с текстом наше собственное осмысление того, что окружает нас, попадает в непреднамеренную ситуацию культурного общения. В этом общении выступающие смыслы никогда не могут быть тождественными между собой, в редких случаях они похожи друг на друга, а порой даже бывают весьма различными. Вот это и выдвигает проблему толкования. Речь здесь идет вовсе не о профессиональном толковании искусствоведов или же критиков: речь идет о читателе, зрителе или слушателе, иными словами – о воспринимателе, выступающем в роли толкователя текста.

Проблема, конечно, не нова. Здесь однако уместно напомнить об ее принадлежности к тем проблемам, чей смысл заключается в постоянной работе над ними, поскольку логично предполагать, что любая новая социокультурная ситуация актуализирует их по-новому. Что же

является новым в конкретном случае? Я и раньше отмечала, что подавляющее число коллективистских умонастроений недалекого прошлого весьма активно насаждали рефлекс преимущественно такого типа интерпретации, который, по мнению Р.Барта, можно определить совершенно монистичным [4: 222]. Очевидно одоление подобного рефлекса – акт неоднократный, ровно как и лет двадцать пять – тридцать – срок отнюдь небольшой в этом отношении.

Когда речь идет о постоянной работе над самой проблемой, возникает вопрос о некоторых принципиальных началах, которые нельзя не учесть, несмотря на конкретную ситуацию или же на какой-либо определенный контекст.

Что я имею ввиду?

- текст возможно пережить только и единственно в известной работе, только и единственно в известной продукции;
- работа, включающая ассоциации, сопоставления, аналогии, сопровождается освобождением символической энергии. И не только. Сам текст является текстом в той мере, в коей мы понимаем, воспринимаем и принимаем произведение в его всецело символической природе [1: 461 – 462].

Поистинне продуктивный подход! Он „отмежевывает“ произведение (если, конечно, подобное „отмежевание“ возможно) от „консумации“, ибо „консумация“ сама по себе означает отсутствие игры с текстом – игры как воспроизводящей практики в лудическом смысле понятия; и еще – игры как исполнения текста, одолевающего пассивное подражание [1: 466]. При подобной игре радость воспринимания соизмерима с радостью созидания, а воспринимающий всецело разделяет радость творчества, которая, по словам А. Бергсона, и есть отличительная черта любого творчества.

Но исполнять текст, иначе говоря – каждый раз писать его заново, а не просто отражать и воспроизводить нечто уже готовое, означало бы стремиться каждый раз заходить за пределы уже знакомого. Именно тогда было бы неплохо сочетать свое знание с умением отражаться, в некотором смысле „забывать“ то, что мы уже знаем. Только при этом условии текст в любой момент способен ознаменовать новое начало, а его исполнение превращается в проявление свободы. Из всего сказанного следует вывод фундаментального значения: отношение к тексту как к непредвидимости равнозначно свободе. Но все же мы говорим о некоей специфической свободе, поскольку она существует в условиях символической активности. Символ изначально содержит в себе какую-то идею, оказывающуюся законом для всего его существования, и как воплощение этого закона его существование всегда представляет собою определенный порядок. Иначе говоря, символ является принципом бесконечного возникновения, подчиняющегося определенному порядку [7: 25].

В пренебрежении этим принципом сказывается внутренняя закрепощенность, без значения обстоятельств, порождающих ее – зависимости от какого-либо авторитета или потери чуткости по отношению к культурной стороне текста, которая и есть на самом деле его творческая суть. Каждый смысл, затрагивающий нас, в какой-то мере изменяет, формирует нас – с каждым откликом, объективирующим наш внутренний опыт, мы создаем текст.

Подлинная сущность такого общения выявляется в царстве бесчисленной повторяемости, в которой мы снова и снова ищем образы, чтобы узреть их как бы впервые, образы – единичные проявления символа как бесконечности значений, как высшей степени синтеза действительности – чем идеальней, тем реальней...

* * *

В различные годы я не раз обращалась к произведению, которое и по сей день не перестает владеть мной ошеломляющим воздействием своих образов. Танцевальная драма „Нестинарка“ Марина Големинова. Она и впрямь обладает уникальным свойством порождать феноменологическое сопричастие, которое постоянно импульсирует поиски субъективно значимого за иначе объективно видимым.

Что в ней порождает феноменологическое сопричастие? – Вряд ли то, что жизнь низводит до повседневной банальности... И если это на самом деле так, в каком модусе литературный первоисточник – рассказ Константина Петканова, позволил бы выявить качества, вызывающие те могучие неосознанные силы, которые движут фантазийный мир человека и превращают текст в порождающую возможность?

Эти движущие силы в наибольшей степени связаны с первичными формами организации культурной памяти – с ритуалом и праздником, чье вытеснение из сердцевины действия в фон личной драмы безусловно свело бы саму драму к повседневной банальности. Своим обаятельным воздействием „Нестинарка“ Големинова как раз обязана ритуалу и празднику. Празднику Огня. В ней, как и в литературном первоисточнике, Огонь – объединяющий поэтический образ колоссальной силы и действенной мощи. Он владеет воображением своей особой значимостью в иерархической структуре образов, и недаром весь мир взвихрен его магнетизмом.

Огонь – явление незаурядное. Огнем можно объяснить все. Медленные изменения объясняют жизнь, говорят мудрые люди, мгновенные – Огнем. Огонь – сверхжизнь. И благодать, и проклятие [3: 263 – 268].

Феноменология первичности – это феноменология чувств. Поражает обстоятельство, что объективное получение огня всегда обуславливается неким чрезвычайно сильно эмоционально насыщенным психическим состоянием. Подтверждение тому наблюдаем испокон веков в повсеместно распространенных праздниках, воссоздающих первобытный способ добывания огня, который как бы показывает, что в самом акте зарождения огня сокрыто преклонение перед ним. В этом смысле праздник племени, который есть и Праздник Солнца и Урожая, по своей сути не что иное, как Праздник Огня-Семени (Праздник Огненного Семени). Его добывание посредством трения более чем естественно, ибо постигнуто благодаря человеческой природе. Понимание, что огонь изначально заложен в человеке задолго до своего сошествия с небес, разделяемое многими исследователями, звучит весьма убедительно [3: 286 – 290].

Появление огня иногда сопровождается насилием – в таких случаях он является объективной стороной субъективного состояния гнева. Древнее предание рассказывает, что во время женской драки у одной из участниц сломалась палка, которой она ударяла других. Из нее запылал огонь. Не приводит ли все это к сущности самого символа? Оба лица Огня связаны между собой в *complexio oppositorum* – в парадоксальном единстве противоположностей, и если каждый символ – персонифицированная форма архетипа, то огонь совершеннейшим образом персонифицирует архетип целостной личности. Символы целостной личности однако обладают ярко выраженной нуминозностью, порождают чувство неизбежности, что придает им трансцендентальный характер, потому что по своей сущности они представляют собой образ Бога [8: 202]. В этом отношении весьма убедительным примером является нестинарский огонь святого Константина. Согласно верованиям нестинаров, святой Константин – воплощение одновременно и доброго, и злого Бога, что само по себе и есть красноречивейшее доказательство существования дохристианской идеи о божествах, имеющей весьма основательные исторические предпосылки. Константин Великий определяет своим престольным городом Византию, принимает христианство, но воздвигает на видном месте статую Гелиоса и велит чтить ее как статую самого себя; он не только вводит *Dies Solis* как всеобщий праздник, но считает вполне естественным отождествлять себя с божеством [13: 469].

Из этих более общих рассуждений напрашивается важный вывод: если парадоксальное единство противоположностей является сущностной характеристикой символа огня, то тогда *complexio oppositorum* следовало бы являться порождающей моделью, творщим принципом создания и воспринимания художественного текста.

Как проявляет себя этот принцип в литературном первоисточнике?

За привидно заурядным „Демна встала рано и развела огонь...“, с чего начинается рассказ, кроется прастарое поверье, согласно которому огонь в доме никогда не должен потухать – первичное, чисто человеческое прикосновение к огню, чье благотворное воздействие мы ощущаем не только при приготовлении еды: он согревает, он успокаивает, но что еще важнее –

домашний очаг порождает его культовое предназначение прогонять злых духов, болезни и несчастье, очищать душу, прощать грехи...

В чем сокрыта магия нестинарского огня? Своей безусловной нуминозностью он порождает желание исчерпать жизнь до крайнего предела... Возможно как раз в плену этого очарования человеку слышен зов костра: „Святой Костадин идет! Демна, торопись, вижу тебя объятый огнем!“; и далее: „Мне бы лучше в таком огне истлеть!“ [...] „Святой Костадин..! Я буду танцевать в твоём огне! Подожди немного, я мигом приду!“ Для человека в экстатическом состоянии, порожденном огнем, истлеть в его пламени, уже не разрушение – это нечто большее, чем перемена. Это обновление. Это комплекс, объединяющий преклонение перед огнем и инстинкты жизни и смерти. Г. Башляр назовет его комплексом Эмпедокла. Законченного человека. Мифического героя. Для него добровольная смерть в пламени огня – космическая смерть: вместе с человеком исчезает весь мир [3: 269 – 275]...

При наличии определенного психологического комплекса, настаивает Башляр, мы как бы глубже и целостнее вникаем в некоторые художественные произведения, так как единство художественного произведения проистекает главным образом из комплекса, заложенного в его основе. Вопрос в том, вправе ли мы утверждать, что в рассматриваемом нами случае основой произведения служит всего один комплекс – в рассказе К. Петканова беглое описание золотых огней полей, раскрывающее мгновения радости и человеческой теплоты, наводит на другой комплекс, основанный на чутком осознании счастья, порожденного теплом [3: 294].

Да, но у Огня два лица.

Наукой доказано, что одно лишь созерцание пожара уже наносит человеку неизгладимую душевную травму. Каких размеров однако должна быть душевная травма, раз огонь становится выразителем субъективного состояния гнева – гнева, нависающего угрозой: „Живой в огне я тебя сожгу!“; или гнева, обрушивающегося наказанием: „Святой Костадин, пощади меня, хватит обсыпывать меня пылающими углями, прости меня!“; и наконец гнева, разящего возмездием: „Она была объята темными чарами, поэтому Господь ниспослал огонь и превратил ее в черный уголь!“

Текст содержит достаточно примеров, подтверждающих построение произведения по принципу *complexio oppositorum*: оба лица Огня как бы рамкируют развитие действия – с жизнеутверждающего начала вплоть до трагического свершения...

Здесь еще интереснее было бы проследить проявление того самого принципа в музыкальном тексте, так как в процессе общения музыка как вид искусства не опирается ни на какие-либо предметные представления, еще меньше – на какую-либо общепринятую знаковую систему, как вербальный язык.

Основой музыкальных тем в „Нестинарке“ послужило чередование тонов трихорда, в результате чего устанавливается мелодическая формула, отличающаяся вариантностью конкретных проявлений. Формульное построение различных тем обуславливает вариантность как самый общий принцип в развитии музыкального тематизма. Из-за сходства звукового состава отдельные мелодии похожи друг на друга – они тождественны друг другу. Различный контекст однако делает их различными [5: 33 – 38]. Богатейшие возможности дифференциации образов здесь осуществляются посредством комплексного действия красочной палитры выразительных средств музыки. Результатом этого дифференцирования является не что иное, как именно *complexio oppositorum*.

Весьма интересны и особенности формообразования. Что собой на самом деле представляет „Нестинарка“? Танцевальная драма в девяти картинах с эпилогом, чья драматургия раскрывает три фазы. Начальная (*quasi* экспозиция): это первые четыре картины с ярчайшей кульминацией – „Нестинарским танцем на раскаленных углях“. Вторая фаза включает в себя Пятую, Шестую и Седьмую картины, а Восьмая и Девятая вместе с Эпилогом составляют третью, заключительную фазу. Заключительная фаза содержит в себе вторую драматургическую кульминацию – „Обезумевшая, Демна губит себя танцем в огне“. Эпилог построен в основном на материале из Первой картины, однако музыкальный язык в нем совершенно иной: драматургическое развитие достигло новых берегов. Демны уже нет. Найден

мертв. Затаенное напряжение уступает место покою и глубокой созерцательности. Круг замыкается. Реальность тает в нереальности...

Ощущение движения по кругу, как бы всплывающее из глубин бессознательного, порождается главным образом заключительной фазой развития. Но не только. Черты рондообразности, вызывающие ощущение движения по кругу, являются одной из главных характерных особенностей произведения. Первая драматургическая кульминация – „Нестинарский танец на раскаленных углях“, имеет рондообразную структуру. Впечатляющую рондообразную структуру обнаруживаем и в „Сельском празднике“ из Восьмой картины.

Толкование структурных особенностей в наших опытах выявить смысл той или иной формы-структуры как бы снова приводит нас к Огню – объединяющему поэтическому образу произведения.

Нестинарский огонь есть круг, а сам же круг – древнейший религиозный символ рода человеческого. Он связан с мандалой – автономным психическим фактом, отличающимся постоянно повторяющейся и повсеместно встречающейся феноменологией. Строгий распорядок подобного движения по кругу способствует балансированию психики посредством построения единого центра, вокруг которого все находит свое правильное место. Своей математической структурой, в которой как будто отражается изначальный порядок психической целостности личности, мандала призвана наводит порядок в хаосе и превращать его в космос [10: 39; 11: 407 – 410; 12: 178 – 185].

Вряд ли кто-либо намерен утверждать, что в танцевальной драме все это является результатом осознанного творческого намерения со стороны композитора. Вернее было бы утверждать, что по всей вероятности Големинным владел мощный архетипический импульс. А если архетип в основе любого эффективного внушения, чем же произведение как „Нестинарка“ не ярчайшее доказательство тонкого чутья по отношению к архетипическим формам и их последующей реализации в художественном произведении!

Это чутье однако не погружает нас в сумерки душевных глубин Вагнера и Шопенгауера, созерцание вселенной в которых угнетаемо predetermined судьбы и тенью смерти [6: 17 – 18 и 52].

Философское обобщение Эпилога иное. Музыка в нем порождает особое чувство отдаленности. Исчезает психологическое напряжение.

Где в таком случае искать смысл этой по-своему странной концовки произведения? Может быть в том, что поистине серьезных проблем нельзя решить, ибо они проявление необходимой полярности. Их можно одолевать единственно совмещением противоположностей [12: 174 – 177].

Неужели это и есть та великая мудрость, которой наделен Огонь?

* * *

Многочисленное исполнение художественного текста находится в полном созвучии с фундаментальной потребностью человека в непрерывном переосмыслении собственной жизни. Сегодняшний день однако круто меняет условия проявления этой потребности, так как все мы оказались современниками величайшего множества художественных фактов – беспрецедентного колоссальностью своих масштабов. В сложившейся ситуации повторное исполнение – что говорить уже о многократном исполнении – одних и тех же текстов препятствует или, самое малое, замедляет каким-то образом освоение подступающих все новых и новых предложений и в конце концов ограничивает в чисто количественном плане участие воспринимающего в общем процессе коммуникации. Еще в последние десятилетия прошедшего XX века началось проявление тенденции к распространению такого типа художественного потребления, направленного не столько на развертывание какой-либо высокой духовной активности, как на интенсивное участие в повседневном культурно-информационном процессе [9: 42 – 55], и эта тенденция за последние годы утверждается все больше и больше. Но согласиться, что произведения, требующие исполнения текста, потеряли свою актуальность, означает отрицать незыблемую потребность человека всматриваться в

самого себя. Здесь однако мне следовало бы отметить еще кое-что, к тому же весьма существенное как раз на сегодняшний день: познавательные модели искусства, втягивающие нас в интерпретационную ситуацию, вместо того, чтобы предложить готовую истину, оказываются самыми верными путями к более адекватной ориентации в современной действительности, переполненной значений и смыслов.

Сегодняшний день как бы по-своему возрождает потребность в общении с уже знакомыми текстами...

References:

1. **Bart, R.** Vaobrazhenieto na znaka. Sofia, 1991.
2. **Batkin, L.** Nyakoi uslovia na kulturologichnia podhod. V: Idei v kulturologiata. T. 1, Sofia, 1990.
3. **Bashlar, G.** Poetika na prostranstvoto. Sofia, 1988.
4. **Vasileva, D.** Muzika, emblema i kulturna identichnost. V: Balgarsko muzikoznanie. 2003 (XXVII), No 4.
5. **Vasileva, D.** Orkestroviat ezik na Marin Goleminov v tantsovata drama „Nestinarka“. V: Balgarska muzika, 1983, No 7.
6. **Kurt, E.** Romanticheskaya garmonia i ee krizis v „Tristane“ Vagnera. Moskva, 1975.
7. **Losev, A.** Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. Moskva, 1995.
8. **Samuels, A., B. Shorter, F. Plaut.** Kriticheski rechnik na analitichnata psihologia na C. G. Jung. Pleven, 1993.
9. **Stefanov, Iv.** Mezhdru serioznoto i razvlekatelnoto izkustvo. Sofia, 1988.
10. **Jung, C. G.** Taynata na zlatnoto tsvete. Pleven, 1993.
11. **Jung, C. G.** Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano. Pleven, 1999.
12. **Jacobi, Jo.** Psihologiata na C. G. Jung. Pleven, 2000.
13. **Preger, Th.** Konstantinos-Helios. Hermes, XXXVI, 1901. Zit. po **Arnaudov, M.** Studii varhu balgarskite obredi i legendi. Sofia, 1971.