

RITUAL AND FEAST AS PRIMARY ORGANIZATION FORMS OF CULTURAL MEMORY. THE DANCE DRAMA „NESTINARKA“ BY MARIN GOLEMINOV

Abstract: If the memory functions in a reconstructive way and the past has been reorganized by the changing reference frames of the continuously progressing present, what from the past experience has been reconstructed today and how has this reconstruction been made?

The author tries to find the answer of these questions, studying one of the most representative works of the Bulgarian art – the dance drama „Nestinarka“ (literally „Fire-dancer“), by Marin Goleminov.

The history of creation and the social life of „Nestinarka“ give good opportunities for studying art in its function as a group's memory. This really remarkable work could be interpreted from the point of view both of volitional and non-volitional memory. Most important is the reference frame of the present, which is at the root of strongly emphasized figurativeness and thus in the change of the remembering modus as well. The recent theatrical experiments, reviving the recollections for the first production of „Nestinarka“ dance drama confirm the fact that every attempt to discover new horizons is at the same time a re-discovery of the past.

Author information:

Darina Vasileva

Professor PhD

Pedagogical Faculty

at „Konstantin Preslavsky“ – University of Shumen

✉ LNS_VARNA@ABV.BG

📍 Bulgaria

Keywords:

Cultural Memory, Ritual, Feast, Dance Drama.

Жизнь художественного произведения в какой-то мере похожа на жизнь человека – обе осуществляются в непрерывной работе. И как раз в этой работе мы постоянно возвращаемся к прошлому – к „той незыблемой основе возможностей и путей, по которым мы думаем, что шагаем“ [10: 321].

Всякая культура создает нечто, которое можно назвать конъективной структурой. Она действует связывающе и обвязывающе в двух измерениях – социальном и временном. То, что связывает отдельные индивиды общности в единое „мы“, – конъективная структура общего знания и представления о себе, которые опираются на обязанность общими правилами и ценностями, с одной стороны, а с другой – на воспоминание об общем прошлом [1: 15–16]. Теза Яна Ассмана, что именно указанные два аспекта являются основополагающими для становления идентичности, представляет собой неплохой отправной точкой для рассуждений на тему „память“, поскольку эта тема приобретает особую значимость прежде всего в периоды кризиса идентичности.

Проблемы, порожденные кризисом идентичности, различны и проявляют себя, конечно, по-разному. Сама проблематика, что означает – и проблематика, связанная с памятью, пребывает в непрерывной динамике. Существуют периоды в жизни общества, когда она не столь актуальна; в другие, напротив – дает о себе знать с новой силой. Мало того: эта проблематика не только неизменно присутствует, она даже не позволяет сколько-нибудь удовлетворительно исчерпать и решить себя. Выявляется все это прежде всего в переломные периоды развития общества, каким в болгарской культурной истории является период Национального возрождения, рубеж XIX – XX столетий, войны и сентябрьские события 1923 года, миграция населения в 60-е годы [5: 86]. В Болгарии экономические и общественно-политические перемены последнего десятилетия XX века – переломный момент, приведший к попытке начать все заново, что само собой благоприятствует предпосылке возникновения прошлого и ставит различные вопросы. Если память функционирует реконструктивно, а прошлое меняется по мере изменений отправной рамки непрерывно развивающегося

настоящего [1: 34–35], логично следует задаться вопросом что из прошлого опыта реконструируется сегодня, и каким образом на деле происходит подобная реконструкция? Поскольку новое живет в форме реконструированного прошлого, к тому же прошлого тех групп, отличающихся от групп – лидеров до того момента [1: 40], мы сделаем опыт найти аналогии на сегодняшний день. Обратимся к периоду 20-х и 30-х годов прошлого века, чтобы выявить некоторые характеристики тогдашней ситуации, сказавшиеся на создании танцевальной драмы „Нестинарка“ Марина Големинова. В этом смысле интерес вызывают и перемены в общественной жизни Болгарии второй половины XX века, повлиявшие на дальнейшую судьбу произведения.

Кризис исторической памяти, отсутствие исторического мышления в духовной и политической жизни Болгарии в период между двумя мировыми войнами, безысторичность действий, обуславливающих болгарский трагизм, выступают как одни из преобладающих акцентов в общественном сознании того времени [12: 47]. „Болгарин захотел снова привести свои чувства в гармонию с историей, с тем духом, который восходит к прошлому и вещает его дальнейшую судьбу, – отмечает Георги Константинов. – Это привело нас – продолжает литературовед, – к тем ярко выявленным поискам болгарской национальной сущности, которыми отмечена вся наша современная общественная жизнь.“ [8: 422] Тревога, что „мощной струей Чужое захлестывает все области нашей жизни“, что у нас „потир судьбы как бы принимается с сократовским примирением“ [16: 267–268], ставит свой отпечаток на настроения общества в период между двумя войнами и даже дает основания некоторым авторам говорить о „панике национальной идентичности“ [12: 62]. Социальная поляризация в стране в результате событий 1923-го и 1925-ого годов, после которых „весь знакомый и упорядоченный доселе космос болгарина был взвихрен, искажен, перевернут наизнанку, очищен от устоявшегося значения, был рожден для другого смысла“ [6: 42–43] – именно эта поляризация вскрывает явные симптомы кризиса национальной целостности, тонко подмеченные общественной мыслью того времени. Возникает потребность в реконструкции прошлого, но не какого-либо недалекого прошлого, функционирующего в модусе биографических воспоминаний, соотносящегося с опытом отдельного человека и опирающегося на историю повседневной жизни. В подобных ситуациях становится очевидной необходимость в основополагающем запоминании, отличающемся от воспоминания обыденной жизни, ищем точку опоры в том прошлом, в котором фактическая история трансформируется в историю памяти, трансформируется в миф и обретает нормирующую и формирующую силу [1: 50–51]. Необходимость, в известной степени объясняющая не только подчеркнутый интерес к исторической теме, но и специфическое для болгарского искусства рассматриваемого периода отношение к архаике, весьма различной от западноевропейской трактовки „варваризма“ в значении частного проявления идеи катастрофы [13: 46].

В этом отношении „Нестинарка“ поистине эмблематична. Големинов начинает работу над произведением в 1936 году. В то самое время он занимается исследованием различных научно-музыкальных и исторических вопросов. Само заглавие его труда – „К истокам болгарского звукотворчества“ (1937), ясно и недвусмысленно вскрывает намерение автора обратиться к абсолютному прошлому мифической праистории. „Наша музыкальная история [...] должна избродить весь звуковой лабиринт, чтобы вернуться к истокам народной песни и оттуда отправиться по течению реки,“ [3: 6] – пишет он. А избродить весь звуковой лабиринт, для Големинова, кроме всего прочего, означает перебросить мост между такими феноменальными явлениями, каковы например безудержные оргиестические плясы древних траки и нестинарство региона Странджанских гор [3: 21–22].

В краткой предыстории танцевальной драмы композитор говорит о неотразимом воздействии, который произвел на него одноименный рассказ Константина Петканова. Правда,

отечественная литературная критика не отводит писателю места среди первомастеров художественного слова, но тем не менее нельзя не отметить, что конкретная общественная ситуация обусловила значимость его произведений. Здесь, наверное, следует выявить некоторые из главных формообразующих импульсов, определяющих жизнеспособность направленность рассказа Константина Петканова, словом – сосредоточить внимание не на эстетико-художественной, а прежде всего на культурологической ценности текста, разглядеть его не столько как эмпирический объект, сколько как порождающую возможность [2]. В рассказе ритуал и праздник, как первичные формы организации культурной памяти, уникальны. Именно они превращают текст в порождающую возможность [1: 5–58]. Это фундаментальная возможность высшего порядка! Пренебрежение ей, вытеснение ритуала и праздника из ядра рассказа, сведение до фона личной драмы, низводят саму драму до повседневной банальности. Можно утверждать, что подлинная сила текста состоит в модусе основополагающей (прочно-обосновывающей) памяти, объективирующие проявления которой не подлежат сомнению. Церковь, дом старой нестинарки, река за деревней, в воды которой погружат икону святого Костадина, возвращающаяся обратно притихшая процессия, деревенская площадь – хорище, с раскатанными по широкому ритуальному кругу раскаленными углями... Это не простые детали. Это прочно-обосновывающие фигуры воспоминания [1: 36–40] первостепенной важности – фигуры, локализованные в определенном пространстве, актуализирующиеся в определенное время, характеризующие определенную общность и тем самым утверждающие ее идентичность. Строжайшая упорядоченность обрядового действия наделяет мнемотехническим смыслом все – икону, деревянный крест, букетик из базилика, тупан, гайду, хоро вокруг огня, босые ступни нестинарок... Память как прочный фундамент общности. Это и есть мощный импульс рассказа Константина Петканова. Но культурная память неизменно связана с социальной обязанностью; она неизменно требует ответа на вопрос чего нельзя забывать [1: 28]. С подобной позиции нам было бы невозможно свободно толковать основной конфликт рассказа как столкновение духовного мира с бытовыми реалиями. Противопоставлена культурная память двух различных социальных групп. У нестинарки Демны, переселившейся в деревню Найдена, иная память. Она обязана остаться верной этой памяти среди людей, у которых никогда поддержки не получит. Ужиться с ними равно забвению...

Големинов был внутренне готов к рецепции литературного текста. Об этом он сам рассказывает в предыстории танцевальной драмы. При поездке в нестинарский край он испытал ошеломляющее воздействие обряда суровой примитивности и стихийной мощи. В день праздника святых Константина и Елены – 3 июня, босоногие нестинарки впускаются в безудержный пляс по раскаленным углям. Но не интерес исследователя-этнографа, а потребность в основополагающей памяти, не имеющей ничего общего с воспоминаниями повседневной жизни, приводит Големинова в этот край – и по сей день его „Нестинарка“ является одним из незауряднейших ответов на эту потребность. Основополагающая память в танцевальной драме связана со старинным фольклором. Цитатов очень много. Мотив колоколов Рильского монастыря, Мотив езическо-христианской обрядности, Нестинарское хоро, Хоро вокруг огня, Свадебное хоро, Мотив молодости, Мотив любви, Мотив жнецов, Сельский праздник. Все они выполняют функции стабилизирующих фигур памяти. Установленные музыковедческим анализом [14] связи между общими философско-эстетическими особенностями старинного фольклора и художественной концепцией в „Нестинарке“, между образами в фольклоре и структурой образов и музыкальной драматургии, между принципами строения народной песни и формообразующими принципами в произведении подтверждают, что как музыкальный текст „Нестинарка“ выявляет себя в модусе основополагающей памяти.

С точки зрения социально-конструктивистской теории памяти речь идет о модуле т.наз. „волевой памяти“, которая выявляет себя в сфере коммуникативно распространяемого [19]. Но произведение удивляет и еще кое-чем – важным и существенным! – что не поддается анализу с подобной позиции. Композитор ищет адекватное выражение того, что ассоциируется с неволевой памятью – вобравшей в себя весь накопленный опыт мифических ценностей, знаний и умений, выступающих наружу лишь в экстатическом состоянии, известном как „прихваштане“ (состояние транса). При выборе средств, которые позволили бы ему превратить рассказ в сценическое драматическое действие, Големинов пришел к выводу, что ему не понадобится слов, а ритм и жест [4: 140]. Здесь не лишнее припомнить, что взаимосвязь между жестом и музыкальной интонацией, в основе которых стоит человеческая эмоция, является главным прообразом любой звукозрительной структуры [17: 190], и что музыка сопоставима с остальными видами искусства чаще всего по эмоциональному признаку, но определение „язык эмоций“ в той же мере относится и к танцу. Становление во главу угла выразительных средств, как звукозрительная структура, примером чего является „Нестинарка“, явно вызывает к сфере бессознательного. А ежели речь идет о человеческой эмоции, нам приходится говорить о более глубоком пласте бессознательного – о коллективном бессознательном. Подтверждением тому является сама идея танцевальной драмы, построенной в большей степени на пантомиме и свободной экспрессивной пластике тела, нежели на классическом танце. Может быть поэтому известный болгарский хореограф Мария Димова, работая над этой идеей, вплотную приблизится к немецкому экспрессивно-пластическому танцу.

Спустя четыре года после премьеры „Нестинарки“ на сцене Софийской оперы хореография безвременно ушедшей из жизни Марии Димовой была восстановлена Ниной Кираджиевой и Анастасом Петровым, и вплоть до 1949 года танцевальная драма остается на театральной сцене нетронутой.

За эти годы в экономической, общественно-политической и духовной жизни Болгарии наступили радикальные перемены, задавшие новую отправную точку для дальнейшего развития.

Если верно, что новое всегда выступает в форме реконструированного прошлого, то и у новой отправной точки своя предыстория. Здесь придется припомнить всеизвестный факт, что после 1944 года в Болгарии особенно возрастает советское влияние, и когда пытаемся выявить некоторые основные черты новой общественной ситуации, существенной для социального бытия искусства, мы не смогли бы обойти стороной некоторые специфические характеристики этого влияния.

Как на самом деле меняется художественная практика в Болгарии?

В 1953 году состоялась премьера балета „Гайдуцкая песня“ Александра Райчева. Режиссер-постановщик – советский хореограф Николай Холфин. Эта постановка Холфина и есть начало социалистического реализма в Болгарии в искусстве балета. Нечто большее. Холфин – автор модели постановки балетов на болгарские сюжеты. И поскольку эта модель соответствовала актуальным задачам и приоритетам общества того времени, актуальным потребностям, вкусам, чаяниям и оценкам, именно она и определила дальнейшую судьбу произведения Марина Големинова: „Нестинарка“ по своей творческой сущности – проявление отрицательное, по содержанию – упадочное искусство, – утверждает Холфин. – Подумать только, к чему привело бы нас такое искусство! Как можно назвать такую работу реалистическим искусством? Даже декоры и костюмы в „Нестинарке“ искажают истину о народе! Когда я наблюдал Первомайскую демонстрацию, – продолжает он, – понял, убедился, что „Нестинарка“ с ее мистическими движениями не имеет ничего общего с болгарской природой и с народом. Это упадочное искусство – оно лишено радости.“ [15: 9]

Сегодня нам нетрудно определить высказывание Н. Холфина как проявление примитивного понимания художественного метода и узко утилитарного взгляда на социальные функции искусства. Проблема гораздо сложнее. Параллели между танцевальной драмой и Первомайской демонстрацией и впрямь выглядели бы нелепо, если не учесть факт, что как раз митинг и демонстрация выступают в качестве центральных обрядово-зрелищных форм нового времени. Сравнение с Днем Первого мая совсем не случайно, ибо в истории советской праздничной культуры этому Дню отведено особое место [9: 243–253]. Все сказанное наводит на мысль, что изменение акцента в произведении является следствием прежде всего изменившегося модуса памяти, всецело связанной с настоящим и одновременно рвущейся в будущее. Вполне понятно, что когда в 1956 году Нина Кираджиева приступит к новой постановке „Нестинарки“, она определит свою главную творческую задачу так: „...выявить – говорит она, – *реалистическую линию в балете* (подч. мое – Д.В.), максимально очистить от мистицизма, оставляя его единственно в нестинарских сценах, с которыми он неизменно связан. [...] Я акцентировала внимание на личной драме Демны – живого, реального человеческого образа. Демна не родилась нестинаркой, она выросла и воспитывалась в нестинарской среде. Ее влечет настоящая, реальная жизнь.“ [7]

Что изменилось?

То, что являлось стержнем основополагающей памяти, в новых условиях стало олицетворением суеверия и консервативной традиции. И это толкование сохраняется в качестве фундамента всех позднейших сценических реализаций.

Особое место среди них занимает работа Маргариты Арнаутовой 1986 года. По мнению критиков, эта постановка „вбирает в себя все то, что несем в своих представлениях из культурного наследия в нашей эмоциональной памяти. Ее „наследственность“ очевидна.“ [11: 13] Но в чем выявляет себя эта наследственность, если в целом хореографический язык расценивается как новый, как язык ясно определенной направленности – на сцене артисты танцуют босиком, хотя Арнаутова выбрала этот путь еще в 1978 году в работе над „Нестинарка-сюитой“ с балетом „Арабеск“, вплетая „босоногие движения техники Грэм в стилизованный болгарский народный танец“ [18: 137]. Да, но посредством техники Грэм выявляется бессознательное. Основополагающие элементы ее лексики совершенно иные – они резко отличаются от элементов лексики классического танца. Подход новый, но только по отношению к вчерашнему дню. Это опыт воскресить изначальный хореографический язык Марии Димовой, сакральную суггестию нестинарского обряда. Творческий замысел хореографа подчиняется идее сохранения и распространения воздействия первой драматургической кульминации в произведении – „Нестинарского танца на раскаленных углях“, на всю драму; довести реальные отголоски этого воздействия до самого финала [11: 14]. Стремление, которое как будто предшествует возрастающему интересу к бессознательному, выявившемуся позднее в качестве одной из основных особенностей современной ситуации.

Бесспорный толчок к обновлению выразительных средств искусства балета. Не случайно в области театра этот вопрос приобретает новую актуальность: наблюдается тяготение к постановкам открытого типа, „сотрудничающим“ с другими видами искусства. Возрастает интерес к причисляемым к так названному физическому, или движенческому театру спектаклям с их явным стремлением к разрушению стереотипа традиционной сценической речи, в которых важнейшее место отводится танцу и жесту. Несмотря на свой экспериментальный характер, эти спектакли вполне коммуникативны, потому что говорят на универсальном языке человеческого тела и воздействуют на наши чувства.

Разве все это нам не знакомо?

Эксперимент, открывающий новые горизонты, пробуждает в нас воспоминания.

* * *

История создания и социальная жизнь танцевальной драмы „Нестинарка“ раскрывают наиболее благоприятные возможности для наблюдения над искусством в его функции групповой памяти. Это поистине незаурядное творение позволяет интерпретировать себя не только с точки зрения волевой, но и неволевой памяти. Тут однако не можем не задаться вопросом, что лежит в основе переосмысливания и переакцентирования образности, а тем самым – и в изменении модуса запоминания? Театральные эксперименты, воскресившие память о первой постановке „Нестинарки“, лишней раз подтверждают, что любой поиск нового в искусстве, помимо всего прочего, есть и проткрытие прошлого...

References:

1. **Assmann, J.** *Kulturkatastrophen*. Sofia, 2001.
2. **Batkin, L.** *Nyakoi uslovia na kulturologichnia podhod*. V: *Idei v kulturologiyata*. T. 1, Sofia, 1990.
3. **Goleminov, M.** *Kam izvora na balgarskoto zvukotvorchestvo*. Sofia, 1937.
4. **Goleminov, M.** *Kam predistoriata na „Nestinarka“*. V: *Zad kulisite na tvorcheskia proces*. Sofia, 1971.
5. **Zhechev, T.** *Otkritieto na Dobri Voynikov*. V: **Zhechev, T.** *Izbrani proizvedenia*. T. 2. Sofia, 1989.
6. **Zhechev, T.** *Revoluzionnite septemvriyski traditsii i savremennata balgarska kultura*. V: *Literatura i obshtestvo*. Sofia, 1976.
7. **Kiradzhieva, N.** V: *Programme predpremyernogo predstavlenia „Nestinarki“ Sofiyskogo teatra opery i baleta 1956 goda*.
8. **Konstantinov, G.** *Novata balgarska literatura*. Sofia, 1943.
9. **Mazaev, A.** *Prazdnik kak sotsialno-hudozhestvennoe yavlenie. Opyt istoriko-teoreticheskogo issledovania*. Moskva, 1978.
10. **Ortega y Gasset, J.** *V tarsene na Goethe otvatre*. V: *Esteticheski eseta*. Sofia, 1984.
11. **Popova, M.** „Nestinarka“ – neizmenna i nova. V: *Balgarska muzika*, No 1. 1978.
12. **Todorov, V.** *Opera Slavica, ili nazad kam Boris Yotsov*. Sofia, 1995.
13. **Hlebarov, Iv.** *Simfonizmat na balgarskite kompozitori ot vtoroto pokolenie*. Sofia, 1977.
14. **Hlebarov, Iv.** *Balet Marina Goleminova „Nestinarka“ i ego znachenie dlya bolgarskoy muzyki*. LOLGK, rakopis, 1959.
15. **Holfin, N.** *Rabotata na narodnia kolektiv v narodnata opera v duha na savetskia opit*. V: *Teatar*, 1951/1952, No 1.
16. **Sheytanov, N.** *Preobrazhenie na Balgaria*. V: *Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost*. Sofia, 1994.
17. **Eisenstein, S.** *Izbrannye proizvedenia v 6-ti tomah*. T. 2. Moskva, 1964.
18. **Yaneva, A.** *Realizatsii na tantsovata drama „Nestinarka“ kato razlichni proektsii na identichnost v natsionalnata ni muzikalno-szenichna kultura*. V: *Balgarsko muzikoznanie*, No 4. 2003.
19. **M. Halbwachs.** *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt, 1985; *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt, 1985.