

Ванеса Матайц

Университет в Любляне, Словения

РАЗЛОЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ В МОДЕРНИЗМЕ ("Вероника Десенишка" О.Жупанчича)

Историческая трагедия "Вероника Десенишка" Отона Жупанчича появилась в 1924 г. в период наивысшего подъема в творчестве поэта. Идея пьесы исходила из неоромантического концепта субъекта. Как модернизированный романтический субъект влияет на жанровую структуру исторической трагедии? Лежит ли в основе драмы Жупанчича линейная причинно-следственная цепочка событий, направленных в будущее? Разве историческая трагедия в период нигилистического модернизма вообще возможна?

Жанр исторической трагедии делает проблемным само наличие романтического драматического субъекта. Романтический субъект, если учесть концепцию Фихте¹, автономен и абсолютен, он не признает никакой метафизической трансценденции (кроме случая, когда сам создает ее в своем воображении). Поэтому логика европейского метафизического нигилизма определяет структуру парадокса, хотя это в романтизме отчасти еще скрыто "вечно" одним и тем же процессом романтической диалектики, которая структурирует события и идеи конечного (не абсолютного) субъекта, потому что субъективная реальность создается в историческом времени как необратимый процесс. Но содержание этой реальности тотчас же изменяется и уничтожается. Романтическая концепция субъекта определяет парадоксальное наложение двух пониманий времени: циклического и линейно-необратимого, "вечного возвращения одного и того же" и истории².

Античной трагедии драматическую конечность помогает создать смертный индивидуум, но его неповторимость стирает неизменный закон социума, который создается в древнейшей ритуальной трагедии и возобновляется в более поздней, героической, где он утверждается в трагическом "циклическом" повторении³.

Приоритетом здесь остается социум, или общественный закон. Концепция романтического субъекта, напротив, делает акцент на неповторимой ценности индивидуума ("романтического гения")⁴. Идеальность и абсолютность определяются ощущениями индивидуума (в "эстетическом рассуждении" Канта). Эстетическое рассуждение — поскольку оно эстетическое — эмпирически осязаемо, оно превращает индивидуума в органическую, т.е. переходящую и историческую, структуру, подверженного необратимому времени в соответствии с западной метафизикой нового времени, которая радикализирует романтическое "сознание историчности" или исторического релятивизма⁵. Субъект этого релятивизма — нигилистический (а заодно и оптимистический!) — осознает, что человек сам определяет свой порядок мира и тем самым уже больше не является *без вины виноватой* жертвой судьбы или общественного порядка. Здесь мы имеем дело с "неразрешимым диссонансом" субъекта и объективной реальности (гегелевская гармония реализоваться уже не может⁶). Поэтому романтический герой теряет силу трагизма и остается только трагическим индивидуумом в нетрагическом мире (Lukacs 1978: 94-95).

Эту идейную инновацию в исторической декорации создает романтическая драматургия, которая вместо относительной неизменности пространства во времени акцентирует исключительность и необратимость трагического индивидуума. Но если индивидуум хочет сохранить абсолютный статус субъективно созданных ценностей во враждебной объективной реальности, то их нельзя осознавать как исторические, т.е. временные и изменяющиеся. Драматическому субъекту с доромантического периода и до времени неоромантизма непозволительно относиться к своим ценностям как историческим. Во время модернизма субъект драмы⁷, как и ее структура, меняется (Matajcs 2003), соответственно преобразуется жанр исторической трагедии, что подтверждает содержательная структура драмы "Вероника Десенишка" драматурга О.Жупанчича: семантическая функция ее фабулы как реального исторического факта⁸, стиль, композиция пьесы и концепция драматических образов.

Драматизация О.Жупанчичем сельского исторического материала национально ангажирована⁹, что характерно для славянских романтиков, которые используют романтико-субъективный потенциал сильного индивидуума, изменяющего историческую действительность на пользу или во вред своему народу. "Люди и события, которые становятся центром исторической драмы, получают общественный статус, несмотря на их роль в драме" (Lindenberger 1975: 70). Во вред действует в драме О.Жупанчича Вероника, которая с политически бесполезной любовью к наследнику правителя делает невозможной запланированную, вроде бы для словенцев выгодную, югославскую общность народов под властью польских князей. Это "причина" рокового противоречия драмы, в которой поднимается вопрос, что защищать: национальную идею или идею абсолютной любви. Эти идеи, к сожалению, исключают друг друга. Несовместимость двух противоположных ценностей без идейной нагрузки — характерный способ, которым современный драматург, желая того или нет, разрушает традиционную "абсолютную" (P.Szondi) или "закрытую" форму драмы (V.Klotz)¹⁰.

Драма О.Жупанчича также, разъединяя, соединяет статичную, аморфную любовь с динамичным политическим действием. Конфликт между общественной ролью человека и его индивидуальными желаниями (который с доромантических времен реализуется как традиционный трагический конфликт между установленным общественным порядком и индивидуальным этосом) в современной драматической структуре в целом сохраняется, но трансформируется в конфликт между равными этическими ценностями. Несмотря на более ранние литературно-исторические интерпретации "исторической трагедии" О.Жупанчича, сегодня преобладает гиперсубъективизм: два неоромантических варианта субъекта или две закономерности могут только в модернизме сосуществовать *ad infinitum* (до бесконечности) без возможности их драматургического синтеза в объективную Истину¹¹. В ответе на критические замечания доминирование субъективизма признавал даже сам автор, который хотел бы воспеть "душевную драму героини" (Hartman 1977: 74).

Может быть, причиной драматической напряженности пьесы является влияние трагедии "Анис Бернауер" Хеббла (1852), в которой субъект (уже постромантической концепции) больше не является абсолютно всевластным, одержавшим моральную победу над исторической действительностью. Постромантическую драматургию Хеббла Г. Лукач определил как начало современной драматургии (Lukacs 1978), которая теряет свою драматическую (трагическую) сущность, т.е. окончательное разрешение конфликта между "высшей определенностью государства как чего-то исторически разумного и исторически оправданного в оппозиции к индивидуальному праву на личное счастье в любви" (Kos 2001b: 270). Драма Жупанчича также не разрешает конфликта: протагонистка (Вероника) умрет (хотя сохранит субъективную "абсолютную" ценность любви), антагонист (Герман) победит только временно, ведь единственный наследник его власти, манифестированной в государстве, после смерти своей любимой утратит жизненную силу. Фредерик утрачивает смысл своей жизни — любовь и останется "с пропастью в себе". Пропась на месте воли правителя отчетливо пророчески предвещает окончательный распад Цельского государства и ликвидирует гегельянскую гармонию объективного и субъективного (установленный порядок и легитимный этос), в которой судьба пораженца, хотя и индивидуально трагична, но все же необходима для достижения Истины или установления государственного порядка. Коллизия субъектов с различными субъективными системами ценностей характерна для литературного модернизма ("лиризированной" или "эпизированной" драмы)¹²: дух модернизма более не допускает разрешения конфликтов в общепринятые ценности. "Протагонистка" душевной драмы, Вероника — субъект неоромантической концепции. В основе ее образа лежит всеохватывающее, "вечное" чувство любви, которая выражается в очарованной ошеломленности при созерцании любимого объекта или в бурных эмоциях и мечтательности. Похожее состояние при созерцании Вероники испытывает Фредерик. Это внешне статичное, но духовно чрезвычайно активное действие характерно для неоромантического субъекта. Такой тип субъекта

несет романтику в самом себе, в своем безграничном чувстве. На уровне текста воспроизводится эмоциональный пафос влюбленных, любовь которых под угрозой, их чувство получает статус неоромантического абсолюта, конвенциональной метафоры и символа христианского метафизического, трансцендентного Бога, небес, таинства причастия¹³. Мы наблюдаем абсолютизацию любви, превосходящей разум и сознание индивидуума, которую как будто посылает Бог, превращая человека в чувствующую марионетку, что выражает реплика полубезумной Вероники: "Кто диктует мне эти слова? Они не мои".

То, что любовь исходит не от Бога, а от самого субъекта, раскрывает символ креста. Он появляется в кризисный момент провидения (до сознания Елисавы и Вероники доходит, что духовный смысл их жизни излучает одна и та же личность: обе любят Фредерика). Крест на Голгофе в христианском представлении конвенционально символизирует мучение и смерть, а также воскресение и отрешение. В этой драме крест предсказывает только всеобщее мучение и уничтожение "всего мира"¹⁴. Абсолютное чувство объясняет драматические образы Вероники, Фредерика и Елисавы, а также делает их неактивными, так сказать "негероическими" героями, поскольку прекращается традиционное драматическое действие в пользу реализации желаний героя. Любовь полностью воплощается только в том случае, когда она наполняет собою субъективность романтического героя (по Гегелю) в его идеальной субъективной реальности. Традиционное драматическое действие становится самодостаточным, причем в психическом квазидействии, которое начинается созерцанием любимого объекта, а после этого, именно в соответствии с принципом романтической диалектики, — всегда одно и то же в новом образе — длится бесконечно. Все это аннулирует сюжетную структуру исторической трагедии. Так, Вероника умирает, будучи преданной "вечной" любви; Фредерик превращается в пустую форму ("пропась") без духовного содержания и этим также подтверждает утрату чувства как уничтожение своего существа и смысла своей жизни. Еще более эксплицитно реагирует Елисава, потому что ее духовная

сущность не сможет реализоваться в любви Фредерика к ней, эта невозможность любви убивает в ней душу: "Я ничто, ничто больше". Елисава опустошена еще больше, чем Фредерик, она убивает себя. Таким образом, она самоуничтожением доказывает свою субъективную абсолютность, созданную любовью.

Вероника и Фридерик вместе с "помощницей" Елисавой — "представители" одного драматического мира. В модели композиции драмы А.Уберсфельда (Ubersfeld 1998)²¹ Вероника — субъект этого статичного "действия", судя по названию драмы и авторскому метатексту ("душевная драма героини"). Значит, Фредерик — объект ее любви и помощник в реализации эмоционального квазидействия (одним тем, что просто существует перед ее глазами!). Драматические поступки героини с этой точки зрения даже не вступают в серьезный, в данном случае психический, конфликт, поскольку Фредерик эту любовь, которая наполняет все смыслом, возвращает ей — даже больше, обе любви тождественны. И поэтому Фредерик из положения актанта (объекта) переносится в положение Вероники (субъекта). Его дилемма — только прозаический выбор между объективно существующими ситуациями: любить Веронику с жезлом Целье или без него; но в любом случае — любить. Абсолют их мира — любовь, которая есть их суть и главная ценность. Такой представляется композиционная модель, в которой эмоциональная субъективность реплицируется большинством других действующих лиц — даже без последовательного конфликта! — разрушая композиционную модель и обеспечивая лиризацию драмы, которая из-за утраты драматичности уже не сохраняет жанровые каноны исторической трагедии.

Вероника и Фредерик реализуют абсолютное право на любовь — против них "выступает" государство. Судя по первым репликам правителя, Герман сохраняет установленный порядок, основанный на метафизической трансценденции (политика совершается в "честь Божию"). Герман в композиционной модели пьесы сохраняет статус противника двух действующих лиц — Вероники и Фредерика. Но Герман как носитель драматургической контртемы (политики) в композиционной модели вообще

единственный, кто несет драматический заряд, движущий действие пьесы. Он влияет на объективную реальность: приказывает сжечь замок Фредерика, созывает суд против ведьмы Вероники и против воли суда повелевает погубить ее, в то время как все "действие" Вероники состоит только в венчании с Фредериком. Разве не Герман единственный настоящий субъект действия в драме О.Жупанчича? Рациональному внешнему действию соответствует прямота характера Германа. Такой линейный образ формируется в традиционной закрытой драматической форме (Klotz 1996: 56). Кажется, что истина, продолжительность и порядок в государстве Германа остаются абсолютными. Но быстро раскрывается, что Герман не реализует объективного трансцендентного закона или сверхиндивидуального порядка своей исторической реальности, он являет собой образцовый пример ницшеанского сверхчеловека. Герман — неоромантический абсолютный субъект власти. Свои субъективные ценности он представляет миру как объективные и метафизически обоснованные; на самом деле он их определяет сам. Они уже больше не вечны, не общеприняты и не Божьи, но являются лишь внутренней трансценденцией его субъективности: они нигилистически относительны. В отличие от неоромантического пассивного концепта субъекта (Вероника, Фредерик), где имманентная трансценденция субъекта — статичное чувство, Герман представляет собой виталистический концепт субъекта, собственника и носителя идеи власти ("один рождается как пастушок, другой как князь"). Этой своей сутью в конкретном, осязаемо эмпирическом действии он по своей воле манипулирует объективной реальностью (люди для него — "трава, которую можно вытоптать"). Цель акции "цельская власть" — это власть одного Германа, который он собирается сделать Целье "крышей мира", потому что он этого "хочет".

В композиционной модели он не только противник Вероники. Он формирует параллельную композиционную модель, которая сосуществует с первой моделью, т.е. моделью Вероники. Герман как абсолютный субъект присваивает себе право субъективировать объект (порядок Целье — это воля одного Германа);

адресат власти Целье — это власть одного Германа, который также является адресатом. Подчиненный ему мир — только пассивный помощник. Противники все бездейственны: влюбленные (единственная контракция — это бракосочетание), бессильный Правдач и убийца Вероники. Виталистический концепт неоромантического субъекта также разрушает трагическую композиционную модель, и то больше потому, что прикрывается тематически противоположной "любовной" системой ценностей, но обе системы ценностей в конце концов еще только этические законы, каждый из которых имеет ценность только для драматического субъекта. Субъективную легитимность государственной акции подтверждает тот факт, что суд оправдал противницу Германа Веронику, но Герман сам после этого отрицает решение суда: отменяет государственный закон (который раньше сам утвердил!) как установленную структуру своего государства ("если это не так, то я сам себе устрою правду"). Окончательное аннулирование метафизической идеи государства — это нигилистический взрыв Германа, когда он осознает, что власть Целье окончательно разрушается: "Мир прямо падает в пропасть", или в "ничто". Это мысли, сны, мир"¹⁶. Поскольку власть абсолютного субъекта уничтожена, уничтожен и объектный (цельский) мир, манипуляциями Германа непрерывно субъективируемый и подчиняемый его воле. Основные ценности, которые миру и себе предписывает правитель, вместе с ним также будут девальвированы как относительно абсолютные или исторически преходящие.

Так драма перестает быть традиционной исторической трагедией: лица говорят "монологически", не слыша друг друга; события не гармонизируют реального порядка, а только продлевают напряженность исключаящих друг друга субъективных (релятивных) истин через драматургическую структуру до бесконечности. Это, как считает В.Клоц, характеристика открытой, большей частью модернистской и в русле идей метафизического нигилизма обоснованной драматической формы. П.Сонди считает это символом модернистского разложения драмы, в том числе исторической трагедии, ведь мы, современники, вошли в гиперсубъек-

тивистский мир "характеров", которые возьмут верх над убогими, ничего не разрешающими "действиями". Впрочем, и "Поэтика"¹⁷ Аристотеля признает невозможной трагическую структуру.

1 J.G.Fichte вводит понятие абсолютного субъекта посредством тезиса в первом предложении своей работы (Fichte 1794).

2 Романтик — "человек, чей микро- и макрокосмос непримиримо расколоты на природное начало и культуру. Последняя вне истории на европейском западе вообще не существует". Ср.: Grdina 2002: 175-183. Если "культура" означает "существовать, осознывая и осмысливая прошлое, традиции или историю", то "природное начало" (эмоции и ощущения), напротив, направляет экзистенцию из чистого "теперь" в вечное настоящее, и его не интересует необратимость времени.

3 Более ранняя "ритуальная комедия /.../ исходит из сознания, что, как считает М.Илеаде, только повторение дает событию статус реальности". Более молодая трагедия — "эстетическая или трагическая" — представляет собой поворот от счастья к несчастью (см. Вречко 2002: 48-80).

4 См. например: Strukture 1989 или Calinescu 1987.

5 По G.Lukacsu, это сознание реализует первое большое изменение в новой истории социально-общественного порядка, связанное с влиянием французской революции. См.: Lukacs 1978: 70, 72.

6 Драма "представляет вид искусства, который сочетает в себе объективность эпоса с субъективным принципом лирики ..." (Hegel 1970: 563).

7 Драматический (dramski) и драматургический (dramatikov) субъект терминологически различаются Янко Косом (Kos 2001a: 109).

8 В 15 веке под управлением графа Германа II начинается борьба между Габсбургами и графами Цельскими, то есть тот "драматический" момент цельской легенды, когда экспансия графов Цельских, направленная на южных славян для расширения границ их автономии, оборачивается утратой их политического власти. Вероника, вышедшая из низших слоев дворянства, очаровывает Фредерика, наследника Германа, после смерти его законной супруги. Граф Герман прикажет погубить Веронику, чтобы предупредить политически бесполезный брак с нею своего сына. Но Фредерик становится государственно беспомощным, а внук Германа Ульрик погибает на дуэли: суверенность на этом заканчивается.

9 По примеру заново созданного романтического жанра исторического романа то же самое в свое время делал В.Скотт, в его первых произведениях связаны эстетически живописный исторический материал и национальная мифология.

10 "Не существует фактов, только интерпретации". F.Nietzsche. Wille zum Macht, fr. 481. О влиянии Ницше на Жупанчича см.: Kos 2000: 331-348.

11 Данность заключается только в бессмертной любви. Только с локализацией ценностей любви в заключение драмы любовь становится более важной ценностью в представлении Германа.

12 Следуя P.Szondi, часть драматургии времени модернизма, например символическая драма, лиризирована ("Das lirische Drama des fin de siècle") из-за само-раскрытия драматурга (J.Kos). Модернистская драма становится "эпической" (см.: Szondi 1956).

13 Вероника и Фредерик — "два факела". И воспламеняет их любовь; любовь Фредерика как дарохранительница, и он сам "светел и чист от нее", "избранник Божий"; в исповеди Вероники супруге Фредерика Елисаве любовь — "ковчег со святыми дарами", и в нем "через ангелов" вся блистательность мира. Вероника, умирая, эксплицитно "служит мессу за любовь".

14 Взор обеих женщин на Фредерика превращается в видение креста на Голгофе, откуда женские сердца смотрят на руины замка "и всего мира"; где "крест" их самих "погребают под собой".

15 См: также комментарии Lado Kralj (Kralj 1998: 165-170).

16 Парафраз реплики Елисавы.

17 "Без действия нет трагедии, без характеров же она возможна" (Аристотель. Поэтика).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Calinescu M., 1987, *Fave Faces of modernity*. Durham.
- Fichte J.G., 1794, *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*.
- Grđina I., 2002, *Prešeren, čas in zgodovina*, France Prešeren-kultura-Evropa. Ljubljana.
- Hartman B., 1977, *Celjski grofje v slovenski dramatik*. Ljubljana.
- Hegel G.W.F., 1970, *Estetika*. V. III. Beograd.
- Klotz V., 1996, *Zaprta in odprta forma v dram*. Ljubljana.
- Kos J., 2000, *Župančič in Nietzsche*, Slavistična revija. № 3. Вып. 48.
- Kos J., 2001f, *Literarna teorija*. Ljubljana.
- Kos J., 2001a, *Primirjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana.
- Kralj L., 1998, *Teorija drame*. Ljubljana.
- Lindenberger H., 1975, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*. Chicago.
- Lukacs G., 1978, *Istorija razvojamoderne drame*. Beograd.
- Matajc V., 2003, *Duhovnozgodovinska podlaga modernosti v slovenski literaturi 1898-1941: Doktorska disertacija*. Ljubljana.
- Strukturne spremembe javnosti, 1989. Ljubljana.
- Szondi P., 1956, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/M.
- Ubersfeld A., *Le modéle actantiel au theater*, Lire le theater. Paris.
- Vrečko J., 2002, *Ritualna, kulna in tragična mimesis in katarza*, Med antiko in avangardo. Maribor.