

Natalia Maliutina

Uniwersytet w Białymstoku

ИДЕИ «НОВОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ»
И СОВРЕМЕННОЕ ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО
(ОПЕРА *ИММАНУИЛ КАНТ* ЛЕШЕКА МОЖДЖЕРА)

По мнению Андрея Орехова, в одной небольшой статье *Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?* Иммануил Кант сформулировал основные постулаты Просвещения: веру в деятельный разум раскрепощенной личности, в возможность совершенствования человека и общества, в возможность достижения справедливого общественного устройства [...], кроме того, убеждение в том, что эпоха Просвещения не имеет границ во времени¹. Это, видимо, дает современному ученому основание говорить о Новом Просвещении XXI века, как бы «выныривающем» «[...] из-под океана пост-модернистских спекуляций»².

Главной идеей этого направления в общественном сознании, согласно размышлениям автора статьи, может стать защита научного разума и личности от признания человека существом иррациональным (отчасти полубезумным), «...чье поведение вдохновляется инстинктами, интуицией, экзистенцией, волей к власти, здравым смыслом, бессознательным, дисциплиной..., – чем угодно, только не разумом»³. Не менее важной

¹ А. Орехов, *Идеи Иммануила Канта в преддверии «Нового Просвещения»*, [в:] «Вестник РУДН» 2016, Серия: Философия, № 2, <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-immanuila-kanta> [дата обращения: 21.04.2018].

² Там же, с. 80.

³ Там же, с. 80.

характеристикой «Нового Просвещения» ученые признают способность субъективного опыта к бесконечной динамике.

Подобное усложнение взаимоотношений между познающим субъектом и все время меняющимся объектом отметил Гастон Башляр в своей работе *Новый рационализм*. Он проиллюстрировал явление подвижности субъективного опыта следующим примером: если для Декарта опыт наблюдения за изменяющимся при поднесении к огню воском является «школой сомнений», прежде всего, в неопределенности объективных качеств, то, согласно восприятию Г. Башляра, изменение воска непосредственно отражаются на изменениях субъективного опыта («Ведь если воск меняется, то меняюсь и я; меняюсь вместе со своим ощущением, которое в тот момент, когда я о нем думаю, и есть моя мысль, ибо чувствовать означает и думать в широком смысле картезианского *cogito*»)⁴. В то же время подобный опыт в условиях лаборатории, по мнению феноменолога, ведет нас к «прогрессирующей объективации, где одновременно реализуются и новый эксперимент, и новая мысль [...]»⁵. Такое размышление вновь обосновывает большую степень рационального контроля (ученый действует по модели «Завтра я буду знать»)⁶.

Основой новых представлений (называемых Г. Башляром «новый рационализм») может служить способность силовых полей порождать в нашем воображении новые ассоциации образов⁷.

Более того, ссылаясь на наблюдения физиков, Г. Башляр считает, что развивающаяся идея – это своего рода органический центр кристаллизации практического опыта⁸.

Новое соотношение разума и мира ведет к тому, что разум не определяется воздействием мира, он, согласно теории относительности, квантовой механики... обогащается идеями научного «духа». При этом реальность воспринималась ученым как частный случай возможного⁹. Многомирие в таком контексте связывается с интерсубъективностью,

⁴ Г. Башляр, *Новый рационализм*, пер. с франц. Ю. Сенокосова, М. Туровера, Москва 1987, www.kph.hpu.edu.ua [дата обращения: 19.07.2018].

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

а трансцендентный метод представления (идеального осмысления вещей) заведомо является основой познания.

Некоторые возможности для переосмысления идей «нового рационализма» предлагают, на мой взгляд, и постановки новой (на интеллектуальные темы) оперы. Заданный либретто (а, зачастую, и общей музыкальной идеей) интеллектуализм, как правило, направлен в современных оперных постановках на попытку представить ситуацию восприятия, как бы проиграть ее на сцене.

О подобных явлениях возникаемого «многомирия» пишут критики на материале новых оперных постановок, концепция которых связана с рефлексией постмодерной литературы или журналистских репортажей (телерепортажей) на актуальные темы. В качестве примера приведу размышления Петра Поспелова о российской премьере в галерее Artplay оперы Майкла Наймана *Человек, который принял свою жену за шляпу* (2003). Как следует из его статьи, в основе либретто оперы – медицинский случай, описанный нью-йоркским неврологом Оливером Саксом в его книге, ставшей интеллектуальным бестселлером.

Некий профессор П., страдающий расстройством зрительного восприятия, видел предметы, зная их названия, но не понимал назначения. «Его раздробленный душевный мир организовывала только музыка: он жил по „внутреннему саундтреку“ и чувствовал себя счастливым и самодостаточным человеком»¹⁰.

Визуальная реальность восстанавливается героем при помощи музыкальной, причем музыкальные темы сопровождаются видеорядом. Такая коллажность позволяет многомерно воспринимать происходящее на сцене. Все это направлено зачастую на работу разума, обеспечивающего связь планов и дискурсов и позволяющего, в конце концов, обрести целостную картину мира.

Позволяя себе усомниться в том, что эпоха «Нового Просвещения» наступит в относительно ближайшем будущем, хочу попытаться представить, как идеи Канта и сам устойчивый образ философа-просветителя перформансированы в современном оперном искусстве.

¹⁰ П. Поспелов, *Опера – Современное искусство. Неврологический экскурс Майкла Наймана*, [в:] *Новая русская музыкальная критика 1993–2003. В трех томах*, т. 1: *Опера*, Москва 2015, с. 520.

На маргинесе замечу, что в постмодернистической литературе императив Канта является своеобразной формулой, удобной для пародирования образа тоталитарного (советского) сознания в романе. Так, например, в разных контекстах категорический императив Канта упоминается в романе Вениамина Ерофеева *Москва-Петушки*.

Отметим, что за оперой как синкретическим видом искусства традиционно закреплено понятие высокого, элитарного, а значит, доступного лишь образованным, просвещенным зрителям искусства. В прошлом году на сцене Вроцлавской Оперы в рамках Фестиваля Современной Оперы состоялась премьера оперы известного польского композитора, пианиста, джазмена Лешека Можджера (Leszek Możdżer).

Дирижером стал известный музыкант, дирижер Варшавской Оперы, известный своими интерпретациями музыки эпохи классицизма, а также драматург (автор пьес *Wariacje bernardowskie* (2004), *Głosy z wody* (2010), *Księżycowy Pierrot* (2012)), Пшемислав Фюгайски (Przemysław Fiugajski).

Режиссером и сценаристом действия выступил режиссер, поэт, в 2012–2016 гг. директор Варшавской Камерной оперы – Ежи Лях (Jerzy Łach).

Следует сказать, что это не первая встреча вроцлавской публики с оригинальной версией драмы Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard) *Иммануил Кант*: в 1996 году в Польском театре эту пьесу поставили Кристиан Люпа (Krystian Lupa) в главной роли с Войцехом Земянским (Wojciech Ziemiański).

Как заметил Марцин Богуцки (Marcin Bogucki), если у Бернхарда пьеса о странном путешествии морем философа в Америку с целью получить почетную степень Доктора Honoris Causa Колумбийского университета и показаться лучшим окулистом (*Kant da Ameryce rozum, Ameryka da Kantowi wzrok*) приобретает оттенок трагифарса в атмосфере нарастающего абсурда, то К. Люпа, скорее, поставил психодраму, подробно исследуя феномен старости¹¹. Люпа, по его мнению, даже отверг оригинальный бернхардовский финал: прибывшего в Америку погруженного в свои полубезумные визии Канта забирают работники психиатрической больницы. Вместо этого в спектакле 1996 года финал остается открытым:

¹¹ Марцин Богуцки размышляет о постановке Кристиана Люпы в кратком вступлении *Pisanie oddechami. O twórczości Thomasa Bernharda* к программе оперного спектакля L. Możdżera *Immanuel Kant. Opera w dwóch aktach*, 2017–2018, с. 6–9.

в последних сценах Кант переживал алкогольное упоение и забвение в атмосфере танцев.

Неоднократно эксплуатировался драматургией и театром образ (имидж) самого великого философа-просветителя. Как отмечают И. Белова и Л. Салимова, буквально в течении двух неполных десятилетий в театральном пространстве появились две «Кантовские» версии: в 1996 г. в уже упомянутой нами постановке польского режиссера Кристиана Люпы во Вроцлаве (пьеса *Иммануил Кант* Томаса Бернхарда) и в 2013 г. в постановке Миндаугаса Карбаускаса в театре им. Вл. Маяковского в Москве (пьеса *Кант. О Критике чистого разума* Марюса Ивашквичюса)¹².

В спектакле Кристиана Люпы исследовательницы увидели иронию над риторикой кантовских рассуждений о разумности и нравственности человека: «Псевдобиографический Кант (а, точнее, общепринятый имидж философа), непроизвольно дарующий Люпе свою философию, воспринимается как нечто гениальное, оставаясь в театре лишь флером своих теорий, вложенных в уста попугая, тупо заучившего слово „императив“»¹³.

Можно считать, что слово Канта дискредитирует самого себя: звучащие скрытые и прямые цитаты из его трудов только усиливают абсурд происходящего (например, Кант с его убежденностью в строгости системы, которая принадлежит и объекту познания, и мышлению, [...] отправляется на американский континент, хотя он в душе ненавидит все «американское»)¹⁴.

Не случайно Влодзимеж Штурц (Włodzimierz Szurc) отметил закономерность воплощения (проявления) категории пафоса в режиссерских постановках Люпы, заключающуюся в том, что индивидуальное возвышается до универсального, в связи с чем формируется пафос высшего ощущения ценностей в ситуации, когда они высмеяны, принижены¹⁵.

В спектакле же по пьесе Марюса Ивашквичюса особое значение, по мнению авторов статьи, приобретает идея Кантовского «двоемирия»: мира феноменального (явлений) и ноуменального (сущностей). В этом

¹² И. Белова, Л. Салимова, *Герменевтические игры постмодернистского театра*, «Ярославский педагогический вестник» 2015, № 6, с. 226–231.

¹³ Там же, с. 227.

¹⁴ Там же, с. 227.

¹⁵ W. Szurc, *Genetyka widowiska. Człowiek–maska–rytuał–widowisko*, Kraków 2017, s. 330.

сценическом пространстве место и время действия находятся в состоянии игры. Персонажи спектакля преобразовываются в художественную форму суждений Канта. В ходе застольной беседы, во время обеда в доме Канта, осуществляется игровое представление идей из *Критики чистого разума* («И рефреном звучит кантовская задача – „мне интересен человек“, и достигается высоко ценяемая самим философом „полнота существования“») ¹⁶.

В разворачивающемся симультанно (на двухуровневой палубе корабля) действии оперы реализуется несколько лейтмотивов (идеальной линии при идеальных погодных условиях, абсурдности разговора о разуме в открытом море) (*mówić o rozumie na pełnym morzu to niemożliwe*).

Мотив относительности истины (*jeśli przeciwieństwem czegoś jest prawda, to tym czymś jest kłamstwo*) провозглашает попугай Канта, который, по мере приближения корабля к берегам Америки, выходит на сцену из клетки и произносит цитаты из книг Канта в костюме философа.

В музыкальном высказывании преобладает эксцентричность: можно сказать, что перед зрителем разворачиваются типичные сцены (картины) из произведений массовой популярной культуры. Символический смысл американизации культуры проявляется в характерных образах, персонажах, знаках и жестах массового производства. Культура механического воспроизведения находит отражение в образах, гостей путешествующих на том же корабле: миллионерши, коллекционера, утилитарно трактующего ценность картин. Во втором действии эксцентричность усиливается, все пассажиры корабля охвачены бальными страстями под звуки вальса Иоганна Штрауса *На прекрасном голубом Дунае*.

Стихия воды (открытого моря без берегов) и стихия бала (чувственности без границ) также создает условное виртуальное пространство, способствующее отстранению цитат из работ И. Канта. Собственно, возникает противоречие между образом ученого Канта-просветителя и все более напоминающего безумца путешествующего философа-чудака, который в открытом море теряет способность говорить о человеческом разуме. Наконец, его разум также перестает служить: на берегу, по прибытию в Америку, Канта ждут не представители научных кругов, а врачи психиатрической лечебницы, надевающие на него смирительную рубашку.

¹⁶ И. Белова, Л. Салимова, *Герменевтические игры...*, там же, с. 230.

Не случайно Пшемислав Фюгайски назвал эту оперу «szalonym musicalem zdekonstruowanym»¹⁷. Деконструируется миф о свободе разума, с одной стороны, и стереотипный взгляд на философа Иммануила Канта с другой. Кроме того, достаточно консервативной в своих эстетических позициях Европе противопоставляется Америка чувственных наслаждений, эксцентричных желаний и тиражирования произведений массовой литературы.

В оперном действии прослеживается структура дивертисмента: каждый сквозной вокальный номер содержит иронию над верой в возможность разума. Идеи Канта и образ Канта (как стереотип восприятия) максимально отстраняются, разводятся, фигура Канта в оперном исполнении вообще предстает как симулякр. Даже попугай кажется при этом более реальным субъектом действия.

Пульсирующие в контексте музыкального ряда цитаты из книг философа воспринимаются как языковые клише, конструкции, отсылающие сами к себе, что опять-таки заставляет вспомнить о симулякре и о симулякре симулякров.

Лейтмотивом оперы, безусловно, звучит аллюзия к одноактной гротескной пьесе Славомира Мрожека *В открытом море (Na pełnym morzu)*¹⁸.

В пьесе Мрожека гротескное представление состояния обреченных на гибель в открытом море обычных граждан реализуется посредством стилизации, прежде всего, гастрономического и политического дискурсов. В опере же Лешека Можджера философствование как устойчивый шаблон высокого стиля вполне отвечает, кажется, требованиям оперного жанра.

Если в пьесе Мрожека предметом отнесения, по мнению Гжегожа Вальчака, становятся языковые конструкции и способность языка постоянно схематизировать действительность¹⁹, то опера *Иммануил Кант* становится, по-моему, пародией на Оперу как язык, высказывание.

При этом идея тонкого Иронического Разума уже не выглядит такой абсурдной, а цитируемые попугаем тексты книг великого философа звучат как адаптированные массовым потребителям идеи Нового

¹⁷ G. Chojnowski, *Recenzje. Immanuel Kant (Opera Wrocławska)* / chojnowski.blogspot.com

¹⁸ С. Мрожек, *В открытом море*, перевод С. Свяцкого, 2001.

¹⁹ G. Walczak, *Językowo-stylistyczna kreacja świata Sławomira Mrożka*. („*Na pełnym morzu*”), www.pisarze.pl [дата доступа: 8.12.2018].

Просвещения. Примером служит уже приводимая нами цитата из рецензативов Канта: «Mówienie o rozumie na pełnym morzu to niemożliwe» («Говорить о разуме в открытом море невозможно»).

Natalia Maliutina

University of Białystok

SUMMARY

Ideas of the “New Enlightenment” and contemporary operatic art (opera *Immanuel Kant* by Leszek Moźdźer)

The following article is about the modern staging of Leszek Moźdźer’s opera *Immanuel Kant* in comparison with two performances based on Thomas Bernhard’s original drama under the same title (directed by Krystian Lupa and Marius Ivaškevičius). This comparison lets us see in the performance staging an attempt to deconstruct certain postulates of new Enlightenment: belief in reason based on subjective experience (more precise than inter-subjective), unification of transcendental and empiric, ideas of “multiple worlds” caused by achievements of technocratic era. As a result, we come to the conclusion that Kant’s ideas and Kant’s image (as some sort of stereotype of perception) are downsized to the maximum in the opera. One of the action participants appears to be the text of Kant’s works in multiple deflections and interpretations.

Keywords: opera, intersubjective experience, simulacrum, reason, deconstruction.

Ключевые слова: опера, субъективный опыт, симулякр, деконструкция.