

УДК 78.03

ПРОЯВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛИЗМА В МУЗЫКЕ**Константин Сергеевич Шаров**

Старший научный сотрудник Института биологии развития РАН

доктор богословских наук, кандидат философских наук

e-mail: const.sharov@mail.ru**Аннотация**

В статье исследуется вопрос о двух типах национализма в музыке: «естественном» и «искусственном». Делается вывод о том, что музыкальное искусство не несет само по себе национального или этнического смысла, а вкладывается сторонниками националистических идей.

Ключевые слова: музыка, национализм, национальная идентификация

NATIONALISM IN MUSIC**Konstantin Sergeevich Sharov**

Senior Scientist of Koltzov Institute of Developmental Biology of Russian Academy of Sciences

Doctor of Theological Sciences, Candidate of Philosophical Sciences

e-mail: const.sharov@mail.ru**ABSTRACT**

In the article two types of musical nationalism are studied. The author concludes that music does not contain national or ethnic meanings. These meanings are ascribed to a musical piece by nationalist ideologists.

Key words: music, nationalism, national identification

Не вызывает никакого сомнения тот факт, что музыка, как и любое другое творение человеческой культуры, может не только органично вплетать в себя национальные мифы и националистические идеи, но и подвергаться искусственным изменениям со стороны националистических лидеров. Об этом свидетельствуют многочисленные факты интерпретации совершенно не националистичных произведений в духе национализма (примеры: «Немая из Портичи» Обера, «Эрнани» Верди, «Императорский вальс» Штрауса и т. п.). Менее понятным является то, что подобное искусственное «наложение» музыкальных моментов и штампов национализма может осуществляться как со стороны

далеких от музыкальной среды националистических кругов, так и со стороны самих композиторов.

Гениальные композиторы романтизма-постромантизма много сделали для строительства наций: благодаря аппарату симуляции, их произведения дали толчок, вызывавший лавинообразный процесс национального симулирования во всей культуре, и благодаря этому увековечивались в памяти нации. Сейчас трудно, почти невозможно представить немецкую нацию без «Тангейзера», а нацию норвежцев – без «Пера Гюнта». Однако поздний постромантизм характеризуется все возрастающей тенденцией националистически настроенных композиторов удаляться от принципов симуляции и «натурализовывать» свои творения [1]. Данная натурализация проявлялась в обращении к «естественному», несимулированному фольклору и народным музыкальным традициям, вовлечении в *национальное* произведение *этнического* колорита. Это единство этнического прошлого и национального настоящего должно было, по замыслу ряда композиторов, пользовавшихся данным приемом, способствовать скорейшему и более успешному формированию нации. Тем не менее, все получалось как раз наоборот.

Дело здесь совсем не в степени включения фольклорных элементов в музыкальное произведение, как представляется на первый взгляд. Хорошей иллюстрацией этого положение может стать сопоставление двух русских опер – «Ивана Сусанина» Глинки и «Бориса Годунова» Мусоргского. Какая из них представляет собой более убедительную, с точки зрения национализма, музыкальную конструкцию? Разную роль, которую эти оперы сыграли в становлении национального сознания, невозможно объяснить разницей в количестве этнически окрашенных музыкальных моментов: в первой опере их несколько, вторая же состоит целиком из них. Такой подход вообще не совсем справедлив: нельзя забывать, что польские и русские «народные» мотивы у Глинки совсем не народны в смысле музыкальной техники и композиционных приемов. Что же касается «Годунова», то, как продукт заката постромантизма, эта опера действительно отдает каким-то сверхэтническим послевкусием. Все номера оперы – либо реальные народные песни, пляски, заклинания, предсказания, либо почти аутентичные (относительно пушкинского оригинала) копии раздумий-монологов царя Бориса с его окружением. При этом в мелодическом отношении опера не выдерживает критики, поскольку не содержит ни одной (!) истинной мелодии-кантилены. Существует точка зрения, согласно которой композитор сознательно не использовал никаких мелодических элементов, поскольку они устранили бы реалистичность русского народного творчества XVI века [2]. Явная музыкальная слабость «Годунова» кроется именно в этнической *реалистичности* музыки.

Впрочем, Мусоргский вряд ли один несет ответственность за то, что его шедевры трудно принять без изрядной доли прорусского шовинизма. «Могучая кучка» под влиянием В. Стасова вся прошла через такое чрезмерное искусственное насаждение националистической идеологии в музыку. Идеалом национального русского музыкального произведения, по Стасову, была рапсодия, составленная из старинной объективно существующей народной традиции и церковных мотивов [3]. Именно такая идеальная музыка, как считал данный мыслитель, должна была создать сплоченную русскую нацию. Односторонность и неэффективность националистической концепции Стасова из «могучей кучки» понял один Александр Бородин, и именно поэтому он добился наибольших успехов среди своих соратников в осуществлении культурной национальной программы. Партитурные страницы «Князя Игоря», содержащие национальные симулякры, являются тому подтверждением. «Половецкие пляски» и «Плач Ярославны» спустя годы вызвали глубокий национальный отклик не потому, что они копировали

фольклорные мелодии, а потому, что были не просто не типичны для половецкого и старорусского фольклора, но и явно нереалистичны.

После такой иллюстрации из истории музыки становится более очевидным, что существуют два пути создания националистической музыки: «естественный» и «искусственный». «Естественный» национализм в музыке основан на механизме симуляции, рассмотренном выше. Только такой вариант музыкального национализма социально эффективен и уместен, только он со временем может в значительной мере способствовать созданию нации. Искусственная же версия музыкального национализма строится на принципах реалистичности и объективности, на идее о прочной связи этнической и национальной музыки. Как показывает история музыки, такой путь гораздо менее эффективен при конструировании наций. Как национальное сообщество практически не имеет ничего общего со своими досовременными предшественниками,¹ так и национальная музыка, имеющая целью создание и поддержание национальной идентичности, не должна иметь прочной связи с этническими мелодиями и народным фольклором.

Причина этого достаточно ясна. Если музыкальное произведение, служащее целям формирования нации, состоит из набора досовременных мелодий, это отнюдь не способствует широкому и повсеместному принятию национальных программ, как полагали наивные националисты вроде Стасова. Прослушивание подобной музыки не провоцирует процедуру национальной идентификации, оно если и воздействует на социальное сознание, то может пробудить или укрепить лишь чувство патриотизма, т. е. чувство любви к своей *стране*, но никак не *националистические* чувства и переживания. Создание любой нации неотделимо от процессов модернизации общества, а модернизация в корне противоречит застывшей традиции донационального (а иногда даже и доэтнического) фольклора. Бородин и Глинка явно изобретенными музыкальными традициями помогли русской национальной идее оформиться значительно больше, чем «кучка» и Чайковский своими действительно правдивыми изображениями досовременной русской действительности.

Значительно меньшая социальная роль «искусственного» музыкального национализма по сравнению с «естественным» подтверждается имманентно-музыкальной деградацией реалистичного направления в музыке, развиваемого идеологами первого. Невостребованность произведений, написанных по принципу «фольклор-нация» (принцип, согласно которому национальное музыкальное произведение должно быть полностью основано на этническом и народном фольклоре), в рамках серьезных национальных проектов приводила к постепенному кризису музыкальных направлений, воспроизводящих реальный фольклор. Если Чайковский богатой музыкальной эрудицией еще спасал свои творения от превращения в механические перечисления народных тем с перерывами в виде избитых восьмитактовых фраз, то уже у С. Прокофьева и С. Рахманинова (а на Западе – у А. Дворжака) такое перерождение бросается в глаза даже неспециалисту. Опера «Семен Котко», скорее всего, вызовет у слушателя, снявшего социалистические идеологические очки, удивление: непонятно, почему тщательное и методичное перечисление русских и украинских народных песен называется «оперой».

Вряд ли Теодор Адорно далек от истины, когда говорит, что примитивный национализм господствующей идеологии идет рука об руку с отходом музыки, поддерживающей его, от самого принципа музыкальности и симфонизма, т. е. диалектического единства, творимого из многообразия [4. С. 145]. «Искусственный»

¹ Я имею в виду предшествование по времени, но не по смыслу.

национализм в музыке приводит к тому, что только подлинные народные темы или же как бы заимствованные из народной музыки акцентируются в соответствии с господствующей идеологией; что не является темой в смысле национально-характерной отдельно взятой мелодии, то низводится до уровня простого перехода или же, в скверных сочинениях такого рода, до уровня шумного и претенциозного заполнения времени. Подобно тому, как в воплощении мира такой симфонической музыкой человечество разлагается на потенциально враждующее множество наций, так и сами подобные симфонические построения распадаются на отдельные темы, соединяемые шумовым связующим материалом: организация происходит по крайне неестественной схеме, а не внутренне, путем развития. Музыкальные структуры, которые были задуманы как образцы классической национальной музыки, сближаются с попури.

В этом аспекте культурные националистические стратегии Александра III и партии большевиков не отличаются друг от друга. В рамках и той, и другой музыкальный национализм был не естественным феноменом, а неким искусственным артефактом официальной политики. В музыкальных энциклопедиях и справочниках как царского, так и советского времени каждый композитор рассматривался с позиций реалистичного изображения этнического фольклора и в соответствие с этим получал идеологическую оценку. Часто, когда из-за огромных достижений и заслуг какого-либо композитора, авторы статей в этих энциклопедиях не могли открыто «заклеймить» его как «недостойного сюрреалиста», они выдавали желаемое за действительные факты. Так, Г.Доницетти и В. Беллини советскими музыкальными критиками постоянно приписывалось «черпание вдохновения в богатых народных традициях Италии» [5], хотя общеизвестно, что данные композиторы придерживались принципа симуляции, но отнюдь не реалистичности. В царствование Александра III музыкальные критики Владимир Стасов и Цезарь Кюи придерживались подобного подхода и обличали Верди и Вагнера за то, что в творчестве этих композиторов было много «искусственной мишуры» и мало «живой и простой народной реальности» [6. С. 178; 7. Т. 2. С. 209].

Что до «простой народной музыкальной реальности», то я сильно сомневаюсь, что она так проста и жива, как казалось наивным русским критикам-националистам. Этнический фольклор далеко не всегда создавался спонтанно по принципу непринужденного сочинительства музыки народными мастерами. Часто сама этническая музыка становилась культурным пьедесталом досовременных версий этноцентризма. Она либо создавалась по политическим заказам (как это описано в предыдущей главе), либо строилась по осмысленным и рефлексивным принципам национализма масс, т. е. спонтанного мифологического национализма. Например, в русском этническом фольклоре уже с XVIII века стали нарастать этноцентристские тенденции, связанные с рефлексивным противопоставлением русских другим народностям Российской империи. В фольклоре многих центрально- и восточноевропейских народностей (славянском, венгерском, албанском и т. п.) с конца XVII – начала XVIII столетий также стал проявляться явно дискурсивный националистический элемент, призывы к этнической независимости и осуждение господствующей нации. Объясняется это тем, что описываемые этносы не располагали к тому моменту независимыми этническими государствами. В германском народном творчестве XVIII века музыкальный национализм получил устойчивую акроаматичную основу в результате стремления многих немецких народностей (пруссаков, баварцев, тюрингцев, саксонцев, голштинцев) к объединению. Наоборот, в западноевропейском народном творчестве XVIII в. отсутствовал этноцентристский подтекст, поскольку, за редким исключением, практически все государства были одновременно этническими.

Таким образом, народная музыка давно уже перестала быть тем, чем она претендует быть в представлении и воображении националистов-реалистов. Ей уже в течение длительного времени свойственна саморефлексия и отрицание непосредственности, которой так гордятся ее защитники. Многие тексты народных песен на самом деле зачастую представляют собой плоды скрытой национальной рефлексии с гиперпозитивной окраской, которой следует опасаться, а никак не невинные и искренние гимны земле-матушке и родине, которыми можно умиляться. Этническая музыка многих европейских народов с XVI-XVII вв., а России – с первой половины XVIII в., стала выражением замаскированной с помощью музыкальных средств идеологии «крови и почвы», хотя в народной музыке, конечно, существует спонтанное выражение многих чувств, не связанных напрямую с национальной идентификацией.

Не случайно исполнители народных мотивов до сих пор упорно используют инструменты, которые не располагают одним из существеннейших достижений всего процесса интеграции музыки и общеевропейского национализма² – хроматической гаммой: натуральные валторны, свирели, шалмеи, флейты Пана и прочие анахронизмы музыкального инструментального инвентаря. Иногда, хотя достаточно редко, это может служить примером архивизма, аутентичного воссоздания музыки прошлого. В современности в официальной музыкальной культуре каждой нации существует несколько ансамблей / оркестров, специально ориентированных на старинную музыку. Однако, за исключением таких оркестров, все остальные музыкальные «консервации» являются оружием презентизма – ретроспективного национализма.

Хроматическая гамма предстает в понимании адептов принципа музыкальной народности чем-то вроде транснационального монстра, чуждого фольклорной музыке.³ Ее нелепое неприятие Стасовым и Кюи дошло до абсурда. Так, идеал оркестра они видели в русском оркестре екатерининской эпохи. Поскольку такие оркестры составлялись из крепостных, исполнители не могли похвастаться высокой музыкальной грамотностью. В результате этого появился уникальный по примитивности духовой инструмент, годный для использования в таком «русском народном оркестре» – русская валторна (русский рог), который может издавать в нужный момент один-единственный звук [8. С. 14]. Реалистичный русский музыкальный национализм едва не превратил русский оркестр в пародийный театр презентизма. Нечто подобное наблюдается и в Восточной Европе, где националистически мыслящие музыканты так же упорно не отстают от натуральной валторны. Парадокс: валторна с кронами, иногда выступающая сейчас в Германии как элемент симуляции немецкой нации, на Балканах считается элементом реалистичного музыкального национализма нескольких славянских наций. Такова причудливая реальность, создаваемая национализмом!

Таким был, в общих чертах, процесс «подгона» профессиональной музыки под жесткие требования примитивных вариантов «искусственного» культурного национализма. Что же касается обратного «искусственного» национализма, т. е. наложения готовых националистических и шовинистских штампов на музыкальные произведения, свободные от какого-либо националистического подтекста вообще, это достаточно подробно обсуждалось во второй главе. Примеров такого процесса предостаточно в истории музыкальной культуры любой нации. Несмотря на натянутость таких герменевтических

² Я имею в виду национализм южной Европы XI-XIII веков, который рассматривался в то время как итальянский. Задачей тех националистов было отделение от Священной Римской империи, т. е. Германии. Подробно это описано во II главе.

³ Хроматический звукоряд стал использоваться в музыке Восточной Европы не раньше середины XIX в. Однако это была *не народная* музыка.

ухищрений, они, тем не менее, часто вызывали широкий общественный отклик. Почти колдовские манипуляции премьера Италии Франческо Криспи и премьера Венгрии Дьюлы Андраши, необходимые, чтобы трансформировать безобидные в национальном плане творения Штраусов в музыкальные инструменты австрийского национализма, давали крайне эффективные результаты на уровне массового сознания. И это понятно: массы – не националистические элиты, они принимают готовые политические идеологии с такой же готовностью, как потребители – автомобили от фабрик-производителей [9].

Оба феномена «искусственного» музыкального национализма – и прямой, и обратный – стали доминирующими в национальных музыкальных традициях на закате постромантизма и явились одной из причин последующей денационализации музыки и подготовки культурных оснований стирания национальных границ.

Список литературы

1. Adorno, T. W. On the Problem of Musical Analysis // *Music Analysis*, 1982, 1, 2 (July). P. 32-45.
2. Образцова И. Факты к биографии Мусоргского // *Советская музыка*, 1982, № 4.
3. Келдыш Ю. Стасов и революционные демократы // Ю. Келдыш. Критика и журналистика. Избранные статьи. М.: Просвещение, 1963.
4. Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
5. Музыкальный энциклопедический словарь. Под ред. Г. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1990.
6. Кюи Ц. А. Музыкально-критические статьи. Петроград: Армада, 1918.
7. Стасов В. В. Статьи по музыке. М.: Муз. лит., 1974-1980.
8. Йордан Х. Музей музыкальных инструментов Маркнойкирхен. Маркнойкирхен: Satz und Druck, 1977.
9. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Психоанализ антисемитизма // *Психология национальной нетерпимости*. Минск: Харвест, 1998.

References

1. Adorno, T. W. On the Problem of Musical Analysis // *Music Analysis*, 1982, 1, 2 (July). P. 32-45.
2. Obratsova I. Facts to Musorgsky's biography. *Soviet Music*. 1982. No. 4.
3. Keldysh Y. Stasov and revolutionary democrats. In Y. Keldysh. *Critique and journalism*. Moscow: Prosveshchenie, 1963.
4. Adorno T. W. *Selected Works*. Moscow: Centre for Humanities Initiatives Press, 2017.
5. *Musical encyclopaedic dictionary*. Ed. By G. V. Keldysh. Moscow: Soviet Encyclopaedia, 1990.
6. Kyui C. A. *Musical criticism*. Petrograd: Armada, 1918
7. Stasov V. V. *Papers on music*. Moscow: Musical literature, 1974-1980.
8. Jordan H. *Museum of musical instruments*. Markneukirchen: Satz und Druck, 1977.
9. Horkheimer M., Adorno T. W. *Psychoanalysis of anti-Semitism*. In *Psychology of national intolerance*. Minsk: Harvest, 1998.