

ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

К.С. Шаров

МУЗЫКА КАК ИНСТРУМЕНТ НАЦИОНАЛИЗМА

Если звучание возникает как естественный процесс непринужденного музицирования, а язык музыки воздействует как магия и экстаз, если истоком музыки является национальное творчество, опирающееся на подражание своей собственной традиции, освященной временем, то история музыки, несомненно, предстает перед нами как естественная национальная история.

Г.Г. Эггебрехт. Музыка как язык.

Национализм в музыке? Сама постановка такой проблемы у многих читателей вызовет неприятие и непонимание. Ведь «музыка — это тайна». В такой емкой фразе знаменитый немецкий дирижер Йозеф Кейльберт отразил принципиальную непохожесть музыки на все другие виды искусства¹. Причины того, почему музыка занимает особое место в человеческой культуре, раскрываются во многих философских работах², однако некоторые исследователи явно упрощают проблему, приписывая музыке происхождение, которое не может быть постигнуто рационально, а также полностью доминирующее положение не только в культуре, но и во всем своде человеческого знания, как это делает, например, Р. Бубнер³. Другая крайность — говорить о музыке как о примитивной деятельности, «занимающей низшее место среди прекрасных искусств, поскольку она играет только ощущениями»⁴. Гегель предложил, на наш взгляд, наиболее правильный подход к раскрытию сущности музыки: рассматривать ее как некоторый многомерный синтез таких противоположных позиций. Согласно его взглядам, музыкальное искусство является непосредственным отражением объективного духа той нации, в которой зародилось, поскольку содержит больше, чем «смысл в самом себе». Однако, по Гегелю, оно не может выступать в качестве самообоснования своей роли и своего места в человеческой деятельности⁵.

С особым местом музыки в культуре связана основная проблема, рассматриваемая в данной работе, — проблема национализма в музыкальном искусстве. Для правильного понимания столь необычного проявления данного феномена необходимо четко очертить границы самого понятия «национализм», выбрать

адекватную точку отсчета для дальнейших выводов. Наиболее подходящим для поставленной задачи нам представляется определение национализма, данное Эрнестом Геллнером в одной из своих первых работ: «Национализм — это не пробуждение национального самосознания: он изобретает нации там, где они не существуют, но он нуждается в ранее существовавших отличительных признаках, даже если они... исключительно негативны»⁶. Также полезным и в некоторых случаях исключительно многообещающим для прояснения рассматриваемого явления следует назвать другое определение, предложенное тем же исследователем: «Национализм — это политический принцип, суть которого состоит в том, что этнические границы не должны пересекаться с политическими, в частности, что этнические границы внутри одного государства... не должны отделять правителей от основного населения»⁷. В последнем определении для нас будет существенным подчеркнутый Геллнером характер государственной идеологии и политической практики, присущий национализму.

Задачей данной статьи является попытка показать, что, придерживаясь подобного конструктивистского взгляда на проблему этносов, наций и национализма, можно построить убедительную модель национализма в музыке, объясняющую непохожие, а зачастую и кажущиеся противоречивыми факты, которыми изобилует история этого вида искусства. Если встать на позицию крайнего перенниализма, приписывающего нациям существование, безусловно, предшествующее появлению национализма⁸, совершенно непонятной останется объективная роль националистических идей в музыке относительно социальной жизни и процесса формирования как национальных культур, так и государственных идеологий. Даже если принять классические умеренно примордиальные взгляды на феномен национализма, согласно которым он является производным от понятий «нация» и «национальность», а не наоборот⁹ (подобную позицию отстаивал, например, В.С. Соловьев, писавший: «Национализм — это *превращение* живого народного самосознания в отвлеченный принцип, утверждающий “национальное” — как безусловную противоположность “универсального”»¹⁰), будет неясным, почему в музыкальной культуре многих народов еще задолго до появления современных наций присутствовали не чисто национальные, а именно националистические моменты. На наш взгляд, национализм всегда присутствовал в музыкальном искусстве, он был уже в музыкальных традициях Древней Греции и Древнего Египта в такие отдаленные времена, когда никаких наций, даже намека на них, еще не существовало. Ни один народ ни одной исторической эпохи не избежал националистических тенденций в музыке, подчас весьма сильно выраженных, — они были одинаково

характерны для баллад трубадуров и *янь-юэ* китайских музыкантов, для опер Рихарда Вагнера и ораторий Гулама Хайдара, хотя конкретные формы и сила их проявления были, естественно, различны. Если не отступать от широко распространенного деления национализма на этнический и государственный¹¹, следует отметить, что в музыкальной культуре присутствовали моменты и того и другого. Как показал Энтони Смит, *любой* исторический национализм всегда содержит и этническую, и государственную части, хоть и в разных пропорциях¹², поэтому мы не будем акцентировать внимание на их разграничении в музыке.

До сих пор отсутствует единая точка зрения на то, насколько правомерно говорить о национализме в музыке. Большинство историков музыки и музыкальных критиков придерживаются умеренного взгляда, что любая музыка просто национальна¹³ и в ней отсутствуют какие бы то ни было негативные националистические моменты. Однако такой подход представляется не совсем оправданным, поскольку в истории музыкального искусства присутствуют факты, не укладывающиеся в данную модель. Тезис о том, что музыкальное произведение не может быть транснациональным как по форме, так и по содержанию, рассмотрен во многих работах весьма подробно и не требует дальнейших доказательств. Вопрос же о присутствии идей национализма в музыке практически не ставился до настоящего времени, за исключением единичных исследований, которые, впрочем, лишь осветили некоторые отдельные факты, не связав их в систему¹⁴.

Говоря о национализме в музыке, мы, разумеется, подразумеваем националистическую *интерпретацию* музыкальных произведений. Более того, мы полагаем, что любые националистические моменты не являются имманентными музыке так же, как и *любым* другим видам искусства, включая литературу. Это легко понять в отношении более или менее абстрактных искусств: музыки, танца, живописи, скульптуры и т.п. Бессмысленно искать межэтническую вражду и доказательства превосходства одного народа над другим в нотах, ключах или инструментах так же, как и в мазках кисти, холстах или гипсе. Рафаэль и австралийский туземец писали картины красками одинакового химического состава, а Верди и индейский шаман использовали для пения звуки одинаковой частоты. Что касается словесных видов искусства — поэзии и прозы, театра, невозможность присутствия националистического оттенка в них сама по себе не совсем очевидна, поскольку для них характерна вербальная опредмеченность идей. Однако при более детальном изучении становится понятным, что слова, фразы и предложения — функциональные литературные единицы — также не несут сами в себе националистический смысл, он появляется только в момент прочтения

книги, прослушивания стихотворения, просмотра пьесы, на что указал Эмилио Бетти¹⁵. Если учесть, что *все* искусства могут содержать националистические идеи не на онтологическом, а лишь на *герменевтическом* уровне, то не возникнет недоразумений, когда мы будем говорить о националистичности музыки.

Поскольку музыкальные произведения (инструментальные, не содержащие речевой части) допускают из всех произведений человеческой культуры самое широкое герменевтическое истолкование, им легче всего придать в момент создания или приписать позже тот или иной смысл. Но не нужно забывать, что герменевтическая интерпретация произведения самим автором, его непосредственным окружением и его современниками — одно, а интерпретация того же произведения последующими поколениями, которые могут снабдить его каким угодно смыслом, иногда противоположным оригинальному, — совершенно другое, на чем впервые заострил внимание Р. Вагнер¹⁶. Как пример можно привести его собственное творчество: в нем, несомненно, присутствует определенный националистический момент, идея создания сплоченной немецкой нации, но идеологи национал-социализма позднее придали этой идее исключительный радикализм, ведущий к антисемитизму, расизму, шовинизму, фашизму и многому другому, что вызывало у самого Вагнера всю жизнь стойкое неприятие и отвращение¹⁷. Поэтому для нас будет интересен только тот националистический смысл, который или вкладывали в музыку сами сочинители, или одобряли его.

Основным тезисом данной статьи можно считать утверждение, что музыка является одним из мощных и эффективных средств формирования наций исходя из культур различных народностей, причем этот процесс невозможен без национализма как своей неотъемлемой составляющей. Для этого выделим некоторые этапы формирования наций с помощью музыкальной культуры и обратим внимание на основные механизмы функционирования национализма в музыке, которые были различны на разных этапах национального развития. Эти этапы, согласно нашей точке зрения, совпадают с уровнями эволюции национализма и уровнями интеграции национализма и музыки.

Как отмечает Э. Геллнер, «национализм представляет собой соединение “национальной” культуры с государством»¹⁸. Это положение крайне точно указывает на то, что националистическая идеология проникает в общество через культуру, но оно отражает лишь часть реального процесса. Если национализм связан лишь с государством, а не зародился еще на заре человечества, то как объяснить, что культура тех времен уже окрасилась в ему присущие тона? Видимо, национализм предшествовал не только государству, но и нации, являясь предпосылкой ее форми-

рования. Косвенным подтверждением этой мысли могут быть уже библейские тексты. Источники, никак не связанные с Библией, также утверждают, что именно музыка была первым искусством, поступившим на службу к национализму¹⁹. Почему так? Дело здесь кроется в специфике музыки, воздействующей прямо на чувства человека и если и затрагивающей его рациональность, то в самую последнюю очередь. Хотя многие поколения философов-рационалистов пытались обосновать обратное, они в этом не очень преуспели, и мы едва ли можем согласиться с Лейбницем, что «*musica est exercitium arithmetiñae occultum nescientis se numerare animi*»²⁰. Если бы это и впрямь было так, музыка не будоражила бы кровь и не заставляла сердце замирать от страха, не томила бы душу в сладостном упоении и не наполняла глаз слушателя слезами. Эта особенность музыки — несводимость к рассудочному восприятию — и была использована зарождающимся национализмом, который на первобытном этапе развития общества еще не достиг дискурсивного уровня и не облекся в спекулятивные одежды. Будучи мифом по своей природе, он сразу избрал наиболее удобный для себя путь из отдельного индивидуального сознания в объективную реальность — мифологический путь через музыку.

Мифологический уровень интеграции национализма и музыки.

Мифы никем не постигаются на логичном, рациональном уровне, наоборот, миф и рассудок — понятия противоречивые; именно это и роднит мифы с восприятием музыки. Сознание и самосознание человека *любой эпохи* настолько же мифологизированы, насколько и рассудочны. Это дало возможность различным националистическим мифам прочно угнездиться в мышлении древних, воспользовавшись для этого зарождающимися музыкальными традициями.

Музыкальная культура использовалась как одно из средств воздействия на всех стадиях эволюции национализма. На каждом уровне он вырабатывал свои приемы и правила вовлечения музыки в свою сферу, но наиболее глубокого внедрения в нее он достиг именно на первом, мифологическом уровне. Из-за этого особенности интеграции националистических идей и музыки на данном уровне стали характерны не только для этого периода, но частично и для последующих этапов. Основные из этих особенностей: 1) принятие мыслей о превосходстве, избранности, божественности и т.п. своего сообщества *практически всеми* членами племени или этноса; 2) стихийность, спонтанность и неосознанность отстаивания ими этих мыслей и 3) отсутствие у них каких бы то ни было критических размышлений о причинах и истинности этого «превосходства».

О создателях националистической музыкальной культуры, действовавших на мифологическом уровне формирования наций, мы имеем весьма скудные сведения. История мифа не помнит своих творцов, поскольку мифу незачем быть персонифицированным; если раскроются его создатели, он перестанет быть отражением совершенно гармоничного подобия реальности и будет вынужден трансформироваться в какой-нибудь другой миф. Националистический миф в музыке не исключение²¹. Сейчас невозможно установить, кто придумал националистическую древнегреческую систему ладов, но во времена Сократа вряд ли это тоже кто-то знал. Несущественно, кто ее изобрел, важно, что с ее помощью осуществлялся «отбор» эгейских народностей, подходивших в качестве наиболее прочного строительного материала для конструирования фундамента древних империй — Персидской, Македонской, Римской. Здесь в процесс складывания национализма и произошло обращение к тем объективно существующим отличительным признакам этнических групп, о которых говорит Геллнер в своем определении. Подобным образом национализм проявлялся на мифологической стадии и в музыке других частей света. Лады в Греции или *ragi* в Индии, ритмы барабанов в Африке и Америке или *юэ* в Китае — все это по сути одно и то же с точки зрения национального развития — не просто материалы для поддержания и укрепления националистического мифа, но средства, которыми этот миф оперировал в различных музыкальных традициях при генезисе наций.

Рассматривая феномен национализма в музыкальной культуре в целом, невозможно не отметить одну интересную закономерность, не имеющую исключений. Те народности, которые так и не превратились в нации, причем многие и не обрели собственной государственности, а остались на мифологическом уровне национального развития, имеют крайне примитивную музыкальную культуру. Из существующих в современности этнических групп это относится, например, к северо- и южноамериканским индейцам, к большинству африканских племен, к австралийским туземцам, к жителям островов Тихого океана, к народам Сибири и Дальнего Востока и т.п. Упомянутый примитивизм проявляется во всех музыкальных аспектах: здесь налицо и бедность мелодической линии, и невыразительность гармонических фигур, и упрощенность композиции, и унылая монотонность метроритмических структур, и размытость тембров, и крайняя скудость инструментария. Музыкальные традиции этих народностей за несколько тысячелетий своей истории не претерпели никакого значительного развития и сохранились в первозданном виде. Племена с восточного побережья озера Виктория как били в свои *китембе* и *ингома* в размере 5/8 в эпоху египетских фараонов, так

бьют и поныне, а у амазонских араваков до сих пор есть родоплеменные кланы, называющиеся по названию своего родового гимна, например, *два, три и т.д. удара атабакиса*, члены которых гордятся древностью своих родов — они существовали еще во времена инков до прихода конкистадоров. Модернизация (в положительном смысле) совершенно не коснулась музыки этих этнических групп отнюдь не потому, что они представляют собой замкнутые сообщества, не доступные проникновению новых идей извне. Отсутствие прогресса отчасти объясняется и тем, что развитие в сторону формирования наций в этих этносах или совсем отсутствовало, или было редуцировано до крайне малых степеней, поэтому отсутствовали и внешние стимулы для музыкальной эволюции.

Исследователи, утверждающие, что музыкальная культура традиционных сообществ, складывающаяся из обрядно-мифологических действий, достигла значительных успехов в новейшее время и благодаря этому стала широко распространенной и популярной, явно выдают желаемое за действительное²². Модная в современности так называемая «этническая музыка», претендующая на древность, например кельтский рок, баскский «металл», ирландские бардовские песни, норманнские саги, — не что иное, как выдуманная традиция, которая никогда не существовала в действительности. Вся «этника», пользующаяся огромной популярностью у молодежи начиная с 90-х гг. XX в., — изобретение национализма в эпоху постмодерна. «Древним» кельтскому року и скандинавским магическим сагам от силы десять-пятнадцать лет, каким бы привлекательным ни казалось противоположное мнение адептам этих направлений. Истинные же кельтская, ирландская, норманнская традиции давно мертвы; к слову, современная волынка изобретена английскими мастерами XVIII в. и не имеет ничего общего с древней волынкой шотландских горцев. Музыка данных исконных традиций представляет собой настолько непривлекательное для слуха звучание, что оно вряд ли пришлось бы по вкусу даже современным неформальным молодежным течениям. То же касается и джаза. Джаз появился совсем не как поднимающаяся на высокую ступень развития музыка африканских народностей, а как музыка негров-южан, жителей Алабамы, Джорджии, Луизианы и Флориды, словом, граждан США. Он — явление в большей степени европейско-американской музыки, чем африканской, и в качестве создателей джаза можно назвать скорее Джорджа Гершвина, Мориса Равеля и Игоря Стравинского, чем африканских шаманов. Можно с полным правом утверждать, что не появилось бы никакого джаза вообще, если бы черных невольников в течение почти трех столетий не завозили в Северную Америку и, таким образом, африканское музыкальное творчество не слилось с американским.

Все изложенное позволяет нам сделать смелое предположение, что интеракцию национализма и музыки можно рассматривать не как простое использование первым набора средств музыкальной выразительности — некий «паразитизм» национализма на музыке, а как некий «симбиоз», взаимодействие, приносящее обоюдную выгоду. С одной стороны, музыка дает национализму возможность конструировать нации через культуру, предоставляя ему весь арсенал своих средств. Но с другой стороны, национализм, постепенно кристаллизуя эти нации, обновляет, улучшает и обогащает музыкальные традиции, предоставляя ей более удобные для выразительности средства — законы композиции, нотописания, инструментарий, технические приемы пения и звукоизвлечения.

Теоретико-идеологический уровень интеграции. В условиях зарождения античной и восточной философии в середине I тыс. до н.э. национализм, действующий в музыкальной культуре, перешел на второй уровень своей эволюции. Стали возникать теоретические концепции, позволяющие ему легитимизироваться в зарождающемся социальном сознании, подвести дискурсивный (или квазидискурсивный) фундамент под идею этнического превосходства. Национализм стал представлять собой мифологическое ядро, защищенное оболочкой, представляющей собой некое подобие рациональности, и превратился в гораздо менее уязвимую конструкцию, чем был до сих пор.

Может создаться впечатление, что теоретический уровень интеграции национализма и музыки был характерен лишь для глубокой древности, однако это далеко не так. Для тех этнических групп, которые не имели государственной самостоятельности в донациональный период, обсуждаемый уровень был вполне современен: например, для латиноамериканских креолов он наступил в середине XVIII в., а для венгров — в середине XIX в. На данном этапе развития национализм не только узаконивался на рациональном уровне философствующими интеллектуалами-теоретиками, но также приобретал характер идеологии, создаваемой совершенно иными социальными группами, не важно, идеологии гражданской (светской) или религиозной, причем первоначально музыкальный национализм имел, как правило, именно религиозный характер.

Политико-государственный уровень интеграции. Наконец национализм достиг в своем развитии и в процессе формирования наций того уровня, когда к нему стало применимо более позднее определение Геллнера: это политический принцип. В музыкальной культуре он также стал политической конструкцией, выражающейся, прежде всего, в официальной идеологии и законодательстве, а также неформальной государственной практике. У разных

этносов переход националистических идей на третий уровень происходил в *совершенно* разные эпохи, начиная с глубокой древности и кончая Новым временем: он осуществлялся и в Древнем Египте, и в Англии при Генрихе II, и в Германии в постнаполеоновский период. Этот этап национального развития совершенно необязательно приводил к зарождению нации, более того, чаще бывало как раз наоборот. На протяжении истории Древнего мира и Средневековья одни государства рушились, на их месте образовывались другие, этносы ассимилировались, перемешивались, исчезали и появлялись, иногда восставали из пепла подобно птице Феникс, а национальности так и не складывались. Но существовали и такие государства, в недрах которых, развиваясь более или менее длительный период, складывался фундамент будущих наций, к примеру, ряд европейских монархий, Россия, Китай, Индия, Османская империя, в которых музыкальная культура была важна как никакая другая для успешного национального генезиса. В периоды войн и расколов, смут и бунтов, межэтнической напряженности музыка (наряду с другими средствами) могла являться тем цементирующим материалом, который не давал целостной этнической культуре развалиться вслед за развалом административной структуры или потери значительной части государственной территории. Музыка была непосредственным спутником человека в его социальной деятельности, она являлась важной составляющей частью светской и религиозной жизни. Во Франции Людовика Толстого, когда королю принадлежала территория, едва ли равняющаяся современной крошечной провинции Иль-де-Франс, жители Тулузы чувствовали себя такими же французами, как и жители Кале, поскольку они каждое воскресенье слушали одни и те же *французские* мелодии органа в церкви, а каждую субботу — одни и те же мелодии *французских* трубадуров. Циклопическая английская империя Генриха Великого насчитывала не десятки, а сотни этнических групп, однако все они были британцами не в смысле «крови», а в смысле «почвы», не по происхождению, а по единству культуры, в том числе музыкальной. Баск из Наварры и норманн с Шетландских островов были такими же британцами, как и барон с берега Темзы, поскольку все они слушали одни *английские* музыкальные баллады о короле Артуре и его славных рыцарях. В Арабском халифате в середине VIII в. мавр, выращивающий оливки на берегу Бискайского залива, бербер, гонящий своих верблюдов по Сахаре, и индус, сажающий кунжут в устье Инда, — все они были арабами, поскольку все ежедневно присоединялись к песнопениям муэдзинов, прославляющих пророка Мухаммеда *арабскими* мелодиями. Объединяющую роль музыки на государственной стадии формирования наций трудно переоценить. Разумеется, она

играла такую роль только благодаря тому, что национализм был *политическим принципом* государств, а не просто религиозной или светской идеологией этносов, живущих в пределах их границ. Вряд ли бы представители описанных этнических групп чувствовали себя французами, британцами или арабами, если бы не целенаправленная националистическая политика королей Людовика VI, Генриха II Плантагенета и халифа аль-Валида II, использовавших музыку непосредственно для укрепления своих государств. Благодаря культурному национализму как государственной доктрине и практике задолго до появления наций люди одного государства постепенно начинали ощущать (или хотя бы воображать) себя единой этнической группой.

Любопытно, что музыка иногда менялась местами с национализмом в причинно-следственных отношениях: не он изобретал музыкальные традиции, а она выдумывала этнические связи и проводила государственные границы. Именно музыка являлась одним из тех якорей, которым корабль германских императоров крепко держался за Рим, несмотря на все штормовые ветры, создаваемые папами на протяжении полутора сотен лет. Все императоры, ведущие упорную борьбу за Италию, начиная с Генриха IV и кончая Фридрихом II, останавливали многословие понтификов одним-единственным соображением: как же Папской области отделяться от империи, когда музыкальная культура везде одна и та же? Удивительно, но тому соображению, что раз на Аппиевой площади распевают «Мою прекрасную Гретхен», то и Италия должна подчиняться Кельну, даже папы, знаменитые своим красноречием и даром убеждения, такие как Григорий IX, не могли противопоставить никаких столь же убедительных контраргументов. Бонифаций VIII мог сколько угодно клеймить императоров как невежественных варваров, ничего не понимающих в искусстве, но он не мог подвести под ту же статью Данте, Энгельберта Эдмонтского и Александра Роэса — просвещеннейших людей своей эпохи, отстаивающих ту же мысль о единстве музыкальной культуры Италии и империи и, значит, о необходимости их единства.

На политическом уровне интеграции музыки и национализма музыка стала часто бывать предметом государственного заказа, направленного на укрепление националистических настроений. Чем более тесным было взаимодействие национализма и музыки, тем более обычным явлением становились эти заказы. Многие известные композиторы пользовались этим для своей выгоды, поскольку эти заказы августейшие особы поставили на коммерческие рельсы. Кристоф Виллибальд Глюк, виднейший представитель музыкального классицизма, будучи вначале другом Фридриха Великого, был вынужден писать специальную музыку для

поддержания легенды о великой Пруссии. Когда король потребовал невозможного — создания *опер-серии* для военных целей, композитор списался с его основным врагом — австрийским двором, переехал в Вену и стал адептом австрийского национализма, поддерживая его своими музыкальными сочинениями на протяжении Семилетней войны. После того как Мария Терезия спровоцировала провал венской постановки «Париса и Елены» в 1770 г., обиженный Глюк снова изменил направление и, став музыкальным наставником Марии Антуанетты, превратился в истинно французского гражданина.

Глюк, впрочем, — самая величественная и бескорыстная фигура в той игре, которую разыгрывал европейский музыкальный национализм на уровне политических идеологий. Великий классицист внес определенный вклад в создание трех наций сознательно, не допуская, чтобы принципы национализма превратились в его собственные убеждения. Сейчас мы не можем сказать, какой стране принадлежит его музыка, поскольку по происхождению он был немецким композитором, по убеждениям и призванию — французским, а по необходимости — австрийским; мы можем лишь констатировать, что он был *классическим композитором*. Если не останавливаться на именах, мы не покривим душой, сказав, что для музыки третьего, политического периода национального развития такое платное выполнение националистических «госзаказов» композиторами было правилом и перманентным явлением, а не случайностью.

Как видим, музыка была, как воздух, нужна национализму на политико-государственном этапе развития наций. В общеисторическом контексте этот уровень совпал в большей части Европы с периодом от Средневековья до Нового времени, а в некоторых странах просуществовал до новейшего времени, включал музыкальные эпохи Средневековья, Ренессанса, барокко и классицизма и был самым продолжительным этапом национального развития. Косвенным свидетельством «симбиоза» националистических идей и музыки является тот факт, что на этом этапе и музыка почти полностью реорганизовалась, бесконечно обогатив свою выразительность. Один из самых ярких тому примеров — появление хроматического звукоряда, представляющего собой введение в музыку логарифмической функции. Возможно, если бы не итальянский национализм и не войны гвельфов и гиббелинов, опосредованно приведшие к независимости итальянской музыки от застывшей музыкальной традиции империи, то классической музыки, великолепием и «божественностью» которой так часто восхищаются даже в профессиональной музыкальной среде, просто не существовало бы, как не существовало бы ни одного из современных музыкальных инструментов. Хроматическая гамма,

возможно, — самый бесценный дар национализма музыке за всю историю ее развития.

Период образования наций. Мы подходим к самому главному периоду национального развития — времени рождения наций. Этот период по смыслу с необходимостью должен быть отделен от предыдущего, поскольку в генезисе многих национальностей этническая государственность вообще была пропущена, и государственная независимость была обретена ими одновременно с появлением нации. При этом часто возникающая путаница при отделении этапа непосредственного формирования нации от предшествующих проистекает из-за его временной растянутости. Отсюда принципиальное несогласие среди исследователей по поводу времени возникновения большинства «старых» европейских наций. Одни, как Марку, относят его к эпохе Великих географических открытий и даже чуть ли не к Средним векам²³, а другие, как Смит и Бройи, — к новейшему времени²⁴ или началу XX столетия²⁵. Мы, не оспаривая правильности таких воззрений, рассмотрим возможность и иного подхода. Согласно ему, время изобретения нации как конструкции в большинстве случаев может быть идентифицировано по резкому оживлению музыкальной культуры, отстаивающей националистические идеи, зачастую по выходу ее на новый, принципиально иной по сравнению с прошлым, уровень.

В связи с этим нам представляется целесообразным рассмотреть конструирование концепции национальности с помощью музыки отдельно для различных наций, являющееся ярким примером колоссальной социальной силы музыки. По временному критерию можно выделить несколько групп, или эшелонов, наций, следующих друг за другом в процессе трансформации всего мира в *национальный* мир. Мы не будем рассматривать подробно такую временную градацию, поскольку это сама по себе непростая задача для отдельного исследования, мы выделим лишь первый эшелон, объединив все последующие. Это связано с тем, что для наций-пионеров, входящих в первую группу, валидность предлагаемого нами метода определения времени появления нации не столь очевидна, как для прочих; их появление было ранним и, если так можно выразиться, несколько преждевременным в контексте всей мировой истории.

Первый эшелон включает нации, появившиеся в эпоху классицизма в музыке, т.е. преимущественно во второй половине XVIII в. При всем богатстве фантазии исследователя в эту группу нельзя отнести никакие государства, кроме Англии и Франции, в противном случае это будет заведомое искажение исторической действительности. Мы склонны придерживаться взгляда, что рождение английской и французской наций протекало достаточно

медленно и затянулось более чем на полвека. Началом этого процесса послужило развязывание войны за австрийское наследство (1740—1748), а завершающим этапом — образование наполеоновской империи (1804). Рассматривать все аргументы в пользу данной точки зрения выходит за рамки нашей работы, хотя стоит упомянуть, что Французская революция отнюдь не была *отправной* точкой воображения французской, а битва при Ватерлоо — английской национальности, как это принято считать большинством современных авторов, хотя, конечно, это важные вехи в данном процессе. Первый камень в здание *современной* английской нации заложил, безусловно, великий премьер сэр Роберт Уэлпол, а последний — великий виг Чарльз Дж. Фокс, причем роль Артура Веллингтона, героя Ватерлоо, в этом весьма сомнительна. Во Франции им соответствовали великий кардинал Андре де Флери, кстати, сам музыкант, и великий император Наполеон Бонапарт. Какую же роль играла музыка для окончательного формирования национального самосознания в интересующий нас период в рассматриваемых двух странах, в которых упомянутые политические фигуры стали *великими* как раз благодаря тому, что они были творцами этих наций?

Великобритания. Как это ни парадоксально, но, говоря об Англии, приходится говорить: «Никакую»! Не стоит забывать, что музыка, хотя и важна для генезиса наций, отнюдь не является неким универсальным и единственным средством, она представляет собой скорее важное и существенное, часто — необходимое дополнение к различным политическим, экономическим, социальным, юридическим, религиозным, а также другим источникам, откуда нации и национальные сознания берут начало. Если совместное действие всех этих факторов дает положительный результат для генерирования национальных конструкций и способствует быстрой и успешной национальной идентификации, то вмешательства музыки может и не потребоваться. Так было с Великобританией (но не Ирландией!). То, что эта страна начиная с елизаветинской эпохи имела доминирующее экономическое, политическое и военное положение не только в Европе, но и в колониях, значительно упроченное после Тридцатилетней войны, сослужило плохую службу для ее музыкальной культуры.

Национализм этого государства отказался от музыки в самый решающий период своей эволюции как от ненужного и лишнего для него средства. В результате произошла удивительная, но неоспоримая вещь: Великобритания осталась без музыки вообще. Генри Перселл, великий новатор и полифонический мастер, хоть и был одаренным придворным композитором Стюартов²⁶, за которого английские музыковеды хватаются, как утопающие за соломинку, конечно, не может заполнить ужасающую пустоту на

месте британской классической музыки. Эта пустота подтолкнула многих деятелей искусства к мысли, наиболее радикально сформулированной музыкальным критиком О. Шмитцем: англосаксонские нации принципиально не могут создать своей музыки и должны лишь довольствоваться музыкой других наций, — мысли, нелепость которой англичанам понятна, но, тем не менее, неприятно задевает их национальные чувства.

Франция — другое дело. Там вначале был Глюк, мастер музыки, мастер психологии, мастер этики, который вполне может являться «лакмусовой бумажкой» при определении появления нации. Там были его *французские* «Армида» и обе «Ифигении», там были «Орфей и Эвридика» и «Альцеста», которые, даже если бы во Франции не было больше ни одного композитора, сделали бы ее музыкальную *национальную* культуру выдающейся.

Важность Великой французской революции для формирования нации французов, для становления и укрепления французского национального самосознания может быть понята, даже если ничего не знать ни о Бастилии, ни о Вальми, ни о Вандее — только исходя из всплеска музыкальной культуры. Никакого *духа революции*, о котором столько говорили Мирабо и де Мулен, не было бы без французских композиторов той эпохи. Этьенн Мегюль, к примеру, создал Парижскую консерваторию специально для легитимации *национальной* музыки Франции и чтобы бросить перчатку старым музыкальным традициям держав антифранцузской коалиции. Бравый патриот Жан Франсуа Лесюэр, автор пресловутой оперы спасения и ужасов «Пещеры» и «Песни триумфов Французской республики», своими произведениями мостил дорогу под ногами Робеспьера и Марата, рубящих головы направо и налево, — будучи крайним националистом, он считал эти деяния благом для своей *нации*. Андре Гретри был прощен термидорианским Конвентом за прошлые грехи — развлечение своими операми Марии Антуанетты с компанией и сделан членом Института Франции «как истинный *национальный* музыкант, музыкальный враг государств-деспотов».

После термидора был вандемьер, потом — фруктидор, и наконец — брюмер и диктатура Бонапарта. Чем меньше в стране оставалось свободы, тем больше прибавлялось национального и националистического подъема. Наполеон — ключевая фигура в деле выстраивания стройного здания нации французов, не французского государства, а именно французской нации. Используя терминологию Б. Андерсона, кардинал де Флери сделал из французов *настоящую нацию*, Мирабо с Дантоном сконструировали *выдающуюся нацию*, а император вообразил *великую нацию*, да так удачно, что этому поверил весь цивилизованный (и не очень) мир, причем верит вот уже два столетия. Не вызывает никакого

сомнения, что нацией в современном виде, с современными видами институциональности, французы стали именно при Бонапарте. Но Наполеон никогда не понимал одного: огромная империя не может существовать без доминирования той или иной национальной культуры, в том числе музыкальной. Музыку блестящий полководец рассматривал только как средство потешить толпу, возможно, поскольку сам был в ней профаном. Как знать, возможно, если бы он поставил музыку на службу империи, она могла бы стать долговечнее.

Последующие эшелоны наций без исключения подходят под наш метод определения даты национального рождения. В значительной части света эти даты, в основном, приходятся на музыкальную эпоху романтизма, которая явилась своего рода музыкальным воплощением великой эпохи образования наций. Дж. Мадзини говорил про этот период, что «он был временем столкновения школ романтизма и классицизма, которое с полным правом можно считать столкновением между поборниками свободы и власти». Итальянский революционер-теоретик склонен был видеть в невиданном доселе оживлении музыкальных традиций отражение социальной борьбы, но он был прав только отчасти — лишь в той мере, в какой эта борьба являлась одновременно и национальным строительством.

Италия. Про итальянскую нацию, наверное, как ни про какую другую можно утверждать, что она была сконструирована музыкой. Если Дж. Паизиелло еще не являлся националистическим идеологом и, считая себя служителем чистого и внеэтнического искусства, подрабатывал, где удавалось: то при неаполитанском троне Фердинанда IV, то при французском кресле консула Бонапарта, то устами и пером Дж. Россини итальянский национализм уже заявил о себе во весь голос. Когда вся Европа трепетала от одной мысли о попытке заявить империи Наполеона о каких-то *своих* народах (заметим, еще пока не национальным!), как говорил немецкий министр Гарденберг, традициям в искусстве, двадцатилетний Россини бросил чуть ли не в лицо императору свою «Итальянку в Алжире». Успех был бешеным не только в наиболее угнетаемой французами Ломбардо-Венецианской республике, где состоялась премьера, но и повсеместно в Италии. Ему способствовало еще и то, что роль Изабеллы во время премьеры в венецианском *Ля Фениче* исполняла светская душа итальянского национализма контральто Мариетта Марколини. Когда она, мечта в зал страстные и гневные взгляды, выводила знаменитую арию *Pensa alla patria!*²⁷, зрители готовы были идти на разгром французской префектуры. В незадачливом и примитивном бее Мустафе вся Италия видела, конечно, не императора, а его многочисленных наместников-сатрапов. Наверное, высказы-

вание одного из наполеоновских маршалов, что эта опера стоит десяти армий, можно считать вполне оправданным.

Национализм Россини в посленаполеоновский период был всегда завуалирован и только изредка проявлялся в чистом виде, как, например, в «Осаде Коринфа» или «Вильгельме Телле». Но, будучи замаскированным под юмор и сарказм, он принес значительно большие плоды, чем если бы шел ва-банк, открыто утверждая итальянское Рисорджименто. Ненавязчиво Россини сделал Париж трибуной итальянских патриотов, ненавязчиво изгнал все французское из французской музыки, ненавязчиво открыл всей Европе своего времени величие итальянской *национальной* музыки. Его инициативу подхватили два его младших современника — выдающиеся таланты, переведшие национализм в музыке с содержательного на формальный уровень и таким образом сделавшие его еще более эффективным. Трудно сказать, Беллини или Доницетти обязана Италия гегемонией своей музыкальной культуры в Европе, которая сделала итальянский национализм открытым явлением, нашла ему влиятельных сторонников и активную поддержку за пределами итальянских государств и сломала культурное сопротивление националистическим идеалам не только у себя на родине, но и в Австрии, Испании, Франции и Англии.

Если три великих представителя традиции итальянской классической оперы легитимизировали национализм в среде аристократии, дворянства, буржуазии и тех кругов среднего класса, которые считались интеллектуальной элитой, то Джузеппе Верди в первую очередь был идеологом крестьян, карбонариев, люмпенов, краснорубашечников и всякой патриотически настроенной разношерстной публики, встающей под знамена Гарибальди. В то же время его операми заслушивались и представители буржуазной среды. Поэтому влияние Верди на формирование итальянцев как нации нельзя переоценить, даже если отбросить всевозможные фантастические места его биографии, явно придуманные итальянскими националистами уже после его смерти. Мелодии его арий мгновенно превращались в народные песни, постепенно становившиеся национальными. В. Гюго в свое время сожалел о том, что во Франции в середине XIX века не оказалось ни одного национального композитора, такого как Верди в Италии, тогда президенту Бонапарту не удалось бы совершить своего грязного дела²⁸.

Итак, если Верди даже в других государствах считался одним из творцов итальянской национальности и единого национального государства, то что говорить о его популярности в своей стране? Известен такой случай, связанный с его именем. Многие карбонарии ходили по улицам Рима, Неаполя и Флоренции и писали на стенах домов краской слово «VERDI». Если за этим

занятием их заставляли жандармы, они тут же начинали распевать арии из «Набукко», «Аттилы» или «Эрнани» и спрашивали последних, нравятся ли им оперы знаменитого композитора. Когда те, недовольные, отворачивались и уходили, карбонарии расставляли точки, и получалось «V.E.R.D.I.», за что можно было уже и в тюрьму сесть, поскольку все знали, что это переводится как «Vittore Emmanuelle, Re d'Italia»²⁹. Имплицитный смысл этой истории состоит в том, что точек можно было бы и не ставить — значение надписи бы не изменилось. Верди гораздо больше потрудился для создания национального итальянского государства, чем парочка из Пьемонта — Камилло Кавур и Виктор Эммануил II. Он в течение длительного времени последовательно проводил мысль о независимости Италии, в то время как последние только слизнули сливки и получили в дар всю новую нацию итальянцев, когда она уже была полностью создана усилиями политических и культурных идеологов Рисорджименто.

Германия. Та роль, которую в Италии играл Верди, в Германии досталась Рихарду Вагнеру. Он как-то раз сказал: «Быть немцем — это означает делать дело ради него самого», и он на самом деле начал делать свое искусство ради появления немецкой нации. Этому удивительному человеку удалось сделать то, что в середине XIX столетия казалось почти невозможным — сформировать немецкую музыкальную культуру и исходя из нее «вообразить» «величайшую в мире нацию немцев», а в дополнение к этому радикально изменить развитие всех западных *национальных* музыкальных традиций. Дж. Мейербер, ставший самым непримиримым врагом Вагнера из-за немецкого национализма последнего, кичился тем, что его оперы переживут вагнеровские, но его практически забыли и относятся к нему равнодушно, но никто не равнодушен ни к чему из длинного пути от «Летучего голландца» до «Парсифаля»: здесь присутствует либо любовь, либо ненависть. Однако даже самые ярые антивагнерианцы современности испытывают к нему что-то вроде любви-в-ненависти, и, мы полагаем, это происходит в том числе и потому, что его музыка не имеет себе равных по национальной роли. Вагнер, как известно, хотя и любил похвалу, но не стремился к лести, он старался делать не вагнеристов, а немцев, и преуспел в этом как сочинительством опер, так и своей социальной деятельностью. «Кольцо нибелунга» и «Тангейзер» были такими же средствами «изобретения» национальности немцев, как и байрейтский театр.

Появление каждой нации «последующих эшелонов» можно идентифицировать по необыкновенному всплеску ее музыкальной культуры, которую уже современники расценивали как *национальную*. Ф. Лист в Венгрии возвестил «половинчатое» появление венгерской нации, которая, только сформировавшись, начала

жить в нераздельной паре вместе с австрийской, а Ф. Легар и И. Кальман — ее истинное рождение, причем пик их творчества приходится именно на ключевые моменты в процессе образования этой нации — на 60-е гг. XIX в., образование Австро-Венгрии, и начало XX в., предвоенную и военную эпоху (развал Австро-Венгрии). Э. Григ одним-единственным «Пер Гюнтом» придал легитимацию понятию «норвежец» для мировой общест-венности. Ф. Шопен верил в то, что не выступления националис-тов-революционеров, а именно его музыка заставит царизм рети-роваться из Польши.

Для стран-колоний и их национально-освободительных дви-жений точно так же, как и для национализмов в старых европей-ских монархиях, переход на этот уровень образования наций характеризовался пробуждением, а иногда и зарождением музы-кальных течений, выражающих националистические идеи. Говоря о странах Азии и Африки, следует подчеркнуть, что эти новые течения меньше внимания уделяли музыкальной красоте, а боль-ше — проповеди чистого национализма, как, например, Новая Бенгальская школа или произведения Гулама Хайдара, такие как сценическая оратория «Непокоренный Пенджаб». Те композито-ры, которые не придерживались в творчестве крайнего национа-лизма, оказывались в социальной изоляции. Ярким примером может быть Рабиндранат Тагор — не только нобелевский лауреат в области литературы, но и самый знаменитый классический индийский композитор, который далеко не сразу стал пользовать-ся уважением и популярностью в своей стране. Он исповедывал наднациональные принципы, отстаивал ценности, общие для всех народов и государств, что было холодно воспринято его сооте-чественниками на волне антибританского националистического подъема.

Национально-защитный уровень интеграции. Эволюция наци-онализма не заканчивается на создании наций; он продолжает жить своей жизнью и тогда, когда всем кажется, что националь-ное сознание уже непоколебимо утверждено в уме всех социаль-ных групп, образующих нацию. Хотя нации и сформированы (или создана убедительная иллюзия этого), они не защищены от экспансионистских действий других национализмов. Националь-ная культура — не исключение, и если она не будет надежно защищена своим национализмом от негативных внешних факто-ров, ей грозит участь быть поглощенной более сильной культу-рой, вступившей с ней в единоборство, участь быть стертой из памяти своей нации.

Так почти случилось с музыкальной культурой Франции, причем дважды: в первой половине и в конце XIX в., поскольку в эти периоды там не было ни одного композитора, достаточно

талантливого и смелого, чтобы отстаивать идеи национальной музыки. В первом случае это была усиленная атака со стороны Россини, Беллини и Доницетти, которая привела к тому, что старая национальная французская музыка почти исчезла, практически полностью заменившись на итальянскую, иногда подделывавшуюся под квазифранцузскую. В эпоху Реставрации Россини так офранцузился, что почти не выезжал из Парижа, переместив в итальянский театр большую часть оперных трупп *Ля Скала*, *Ля Фениче*, Рима и *Сан-Карло*. На балах и в будуарах о французской музыке стало немодно вспоминать, это расценивалось в среде аристократии и буржуазии как признак дурного тона. В эпоху июльской монархии Россини сменил Беллини, проводивший не менее искусную политику музыкального национализма, приятно щекоча нервы новоиспеченным невежественным и невоспитанным миллионерам своим доведенным до сверхсовершенства *bel canto* и позволяя им думать, что его оперы предназначены специально для них. Он преуспел даже больше, чем Россини. Тот написал «Вильгельма Телля» на французском языке, и Вильгельм у него превратился в Жильома, но не получил за это ничего, хотя фабула была удивительно приятна для французов: как известно, Вильгельм Телль состоял чуть ли не на службе у французского короля. Беллини же создал на французском «Пуритан», где наряду с вымышленными действуют реальные герои старой Англии, далеко не дружелюбно относившиеся к Франции, такие как «Оливеро Кромвелло» или «кавалер Томмазо Фэрфаксо»; при этом автор получил от «короля французов» и французского антианглийского правительства орден Почетного легиона за то, что был истинным *национальным* героем Франции³⁰.

Неустоявшаяся из-за наполеоновского безразличия национальная музыка Франции трансформировалась в итальянскую: и Буальде, и Герольд, и Галеви, и Обер и думать забыли о французской национальной идее — «Белая дама» и «Цампа», «Еврейка» и «Фенелла» так же мало напоминают национальные мотивы Франции, как «Марсельеза» Вагнера. Даже создатель *большой оперы* Дж. Мейербер в сущности лицемерил, когда вел войну с Вагнером, пытаясь оградить национальную французскую музыку от тромбонов и туб последнего (Мейербер считал это воплощением немецкого национализма) и доказать, что он — творец *большой французской оперы*, поскольку он формировал опять-таки совсем не французскую, а истинно итальянскую музыку³¹. Только романтизм Г. Берлиоза и Ш. Гуно и реализм Ж. Массне и К. Сен-Санса поставили все на свои места и спасли национальную музыку Франции от полного забвения, создав *новую* французскую традицию, несколько не похожую ни на Мегюля, ни на Спонтини, и противопоставив ее итальянской.

Говоря о Германии, следует отметить, что гитлеровский фашизм, будучи по своей природе антикультурным явлением, тем не менее посягнул на Вагнера, переведя его в разряд профашистского культурного идеолога. Это было серьезное испытание для музыкальных культур всех наций. Наиболее неподготовленная к нему англосаксонская культура, оставшаяся в свое время без значительных музыкальных традиций из-за логики формирования английской нации, вынуждена была во время Второй мировой войны предъявить ему свои претензии. Идеология английского национализма в поисках музыкального наследия «нашла» Бенджамина Бриттена. В этом поистине великолепнейшем Фигаро в области музыки и воплотилась английская музыкальная мечта. Бриттен — запоздалое творение национализма в музыкальной культуре и (в силу этого?) довольно бледное, если с него счистить всю дешевую позолоту, нанесенную на него английскими музыкальными критиками. «Великий гений» этого хорошего пианиста и не очень хорошего композитора трудился на службе у национализма во всех музыкальных жанрах. Названия его произведений говорят сами за себя: «Питер Грайс», «Альберт Херринг», «Пол Баньян», «Баллада о героях»... Но к середине XX в., когда национализм пытался с помощью этого сочинителя создать несуществующую традицию, английская нация была уже давно сформирована, и удивительная социальная востребованность этого сочинителя сводилась к музыкальному воплощению антигитлеровской защитной идеологии. Когда война закончилась, Б. Бриттен оказался несколько не на месте и, если отвлечься от доводов «патриотических» льстецов, приходится констатировать, что его объективная роль в истории английского национализма, равно как и английской музыки, невелика. Так же и все композиторы, пытавшиеся создавать националистические произведения на защитном этапе эволюции национализма, сейчас, по прошествии времени, воспринимаются серьезно только тогда, когда история развития их нации этого настоятельно требовала.

Таким образом, можно констатировать, что музыка является одновременно и непосредственным орудием национализма, и средством изобретения неких несуществующих национальных черт, инструментом генезиса самих наций. На протяжении эволюции национализма музыка выполняла различные функции: она являлась эффективным средством формирования и народностей из родов и племен (на мифологическом уровне развития национализма), и исторических этносов из отдельных народностей (на мифологическом и идеологическом уровнях), и моно-, поли-, а также квазиэтнических государств (на государственном уровне), и, конечно, наций (на уровне образования наций). К тому же музыкальная культура может использоваться как элемент защит-

ного пояса национализма, придающего устойчивость идее нации при негативных воздействиях (национально-защитный уровень). Таким образом, музыка служит и националистической мифологии, и идеологии, и политике, однако она не только предоставляет в распоряжение национализма богатый набор своих средств, но и приобретает от него множество инноваций, принципиально превосходящих уже имеющиеся средства. В связи с этим можно предложить новый и необычный способ идентификации времени возникновения той или иной нации по беспрецедентному увеличению активности интеллектуалов-композиторов, занимающихся созданием «патриотической» музыки, по трансформации их творчества и выходу его на качественно другой уровень.

Мы надеемся, что, говоря о социальной роли музыки как о способе национальной архитектоники, открываем для социологии музыки новую, пока крайне плохо исследованную область, которая непременно будет со временем прояснена более фундаментальными работами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Stein H. *Dirigieren: zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation*. Wien, 2000. S. 9.

²См., напр.: Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart, 1960; Gadamer H.G. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart, 1977; Adorno Th.W. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*. B. 7. Frankfurt am Mein, 1970; Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Mein, 1972.

³Bubner R. *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik // Neue Hefte für Philosophie*. 1973. Vol. 5. S. 38.

⁴См.: Кант И. *Критика способности суждения*. М., 1987. С. 203.

⁵См.: Гегель Г.В.Ф. *Лекции по эстетике*: В 2 т. Т. 2. СПб., 2002; Гегель Г.В.Ф. *Лекции по истории философии*: В 3 т. Т. 3. СПб., 2002.

⁶Gellner E. *Thought and Change*. L., 1964. P. 168.

⁷Gellner E. *Nations and Nationalism*. Oxford, 1983.

⁸См., напр.: Armstrong J. *Nations before Nationalism*. Chapel Hill, 1982; Armstrong J. *The Autonomy of Ethnic Identity: Historic Cleavages and Nationality Relations in the USSR // A.Motyl (ed.). Thinking Theoretically about Soviet Nationalism*. N.Y., 1992; Grosby S. *Territoriality: The Transcendental, Primordial Feature of Modern Societies // Nations and Nationalism*. 1995. Vol. 1. N 2. P. 143 и др.

⁹См., напр.: Seton-Watson H. *Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder, 1977.

¹⁰Соловьев В.С. *Россия и Вселенская церковь. Статьи для энциклопедии Брокгауза—Ефрона*. Минск, 1999. С. 1532.

¹¹Бройи Дж. *Подходы к исследованию национализма // Нации и национализм / Пер. с англ. и нем. М., 2002. С. 201.*

¹²Smith A. The Origins of Nations // Ethnic and Racial Studies. 1989. Vol. 12. N 3. P. 340.

¹³См., напр.: Meyer P. Europäische Kunstgeschichte. B. 1. Zürich, 1947; Riemann H. Musikalische Logik. Leipzig, 1933; Adorno Th.W. Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt am Mein, 1958.

¹⁴См.: Чаттерджи П. Воображаемые сообщества: кто их воображает? // Нации и национализм. М., 2002. С. 283.

¹⁵Betti E. L'Ermeneutica come Metodica Generale delle Scienze dello Spirito. Roma, 1987; Betti E. Teoria Generale della Interpretazione in 2 Vollumi. Milano, 1955.

¹⁶Wagner R. Über das Dirigieren. Leipzig, 1914; Wagner R. Bericht an Seine Majestat den König Ludwig II von Bayern über eine in München zu Errichtende Deutsche Musikschule. Leipzig, 1914.

¹⁷См.: Вагнер Р. История моей жизни. М., 2003.

¹⁸Геллер Э. Пришествие национализма. Мифы нации и класса // Нации и национализм. С. 146.

¹⁹См.: Breisach E. Historiography: Ancient, Medieval, and Modern. Chicago, 1995.

²⁰Музыка — это таинственное занятие арифметикой, когда считают в уме, не подозревая об этом (лат.).

²¹Это справедливо для национализма как *чистого* мифа, т.е. национализма, находящегося на первом этапе своей эволюции. В современности, естественно, он имеет, кроме мифологических, и другие основания, что дает ему возможность не скрывать своих идеологов. Укрепленный, например, теоретическими концепциями и социальными институтами, националистический миф сейчас не проигрывает, а только приобретает, когда становятся известными его создатели.

²²Breathnach B. Folk Music and Dances in Ireland. Dublin, 1993; Marco T. La música de la España contemporánea. Madrid, 1970; Collinson F. The Traditional and National Music in Scotland. L., 1966; Grinde N. Contemporary Norwegian Music, 1920—1980. Oslo, 1981.

²³Marcu E.D. Sixteenth-Century Nationalism. N.Y., 1995.

²⁴Smith A.D. Nationalism in the Twentieth Century. Oxford, 1979; Smith A.D. Nationalism and the Historians // A.D. Smith (ed.). Ethnicity and Nationalism: International Studies in Sociology and Social Antropology. Vol. LX. Leiden, 1992. P. 58.

²⁵Бройли Дж. Подходы к исследованию национализма. М., 2002. С. 230.

²⁶Перселл известен как композитор так называемых *полуопер* — чего-то среднего между песнями, мелодекламацией и разговором.

²⁷Вспомни о родине! (ит.).

²⁸См.: Гюго В. Наполеон Малый. // Гюго В. Полн. собр. соч. М., 1964. Знаменитый писатель намекает здесь на государственный переворот, совершенный 2 декабря 1851 г. Луи Наполеоном Бонапартом, который был, как считал Гюго, преступлением против нации.

²⁹Виктор Эммануил, король Италии (ит.).

³⁰Pastura F. Bellini Secondo la Storia. Parma, 1959.

³¹Безосновательность притязаний Мейербера на роль «самого великого национального композитора Франции» очевидна хотя бы из того, что, не посоветуй ему в свое время Вебер переехать в Париж, Мейербер так бы и остался навсегда в Италии и стал бы позиционировать себя уже в качестве самого великого итальянского композитора.