

УДК 316

А.С. Никонов

Идентичность Западной Германии: сцепка музыки и политики

Аннотация:

Академическая (классическая) музыка стала одним из источников смыслов для Западной Германии, которая заново выстраивала свою международную идентичность после Второй мировой войны. Используя идеи конструктивистской школы международных отношений, автор исследует процесс создания корпоративной идентичности ФРГ во внешней культурной политике.

Ключевые слова: идентичность, немецкая академическая музыка, Западная Германия, культурная политика.

Об авторе: Никонов Арсений Семёнович, МГУ им. М.В. Ломоносова, студент факультета мировой политики; эл. почта: narseny2001@gmail.com

Научный руководитель: Багдасарьян Надежда Гегамовна, доктор философских наук, профессор факультета мировой политики МГУ им. М.В. Ломоносова; эл. почта: ngbagda@mail.ru

Германия – страна, которая успешно продвигает свою культуру на мировой арене. По окончании Второй мировой войны ФРГ избрала этот тип политических ресурсов для решения внутри- и внешнеполитических задач, конструируя определенную идентичность. Исследование немецкого опыта использования академической (классической) музыки во внешней политике, отличающегося осмысленностью в обращении с собственным прошлым, может быть актуальным и для России, поскольку существует множество неотрефлексированных культурных феноменов, которые также могли бы сыграть роль в создании и укреплении международной идентичности.

Уже в послевоенный период музыка в Западной Германии, и в первую очередь немецкая классическая музыка, играла центральную роль в качестве средства создания,

утверждения, а также осуществления политики идентичности. Ее можно было «объявить per se аполитичной универсалией, она стала важным инструментом «примирения с прошлым» в молодой Федеративной Республике» [15, с. 109]. Хотя такие стратегии изначально исключали популярную музыку, история западногерманской эстрады также может быть понята только на фоне или как часть истории этого «примирения с прошлым» (нем. – *Vergangenheitsbewältigung*) [8]. Это понятие, обобщающее дискурсы вокруг оценки национал-социализма и вытекающих из него последствий, утвердилось как «временный обобщающий термин» [9, с. 13]. Будучи одновременно конкретным и открытым, он являет собой одно из определяющих условий социально-политической и культурной жизни в Германии и по сей день.

Особая роль музыки для немецкого послевоенного общества с ее возможностями предоставления ресурса для саморефлексии или примирения, связанными с политикой прошлого, была неоднократно затронута исследователями [4]. Сразу после окончания Второй мировой войны музыка стала олицетворением феномена культурного взаимопонимания, который необходимо было спасти в его предполагаемой политической и моральной целостности. Во многих отчетах первым концертам после войны приписывается почти мифический эффект, Берлинская филармония стала послами Германии в мире, а позже хоры и оркестры послужили «авангардом для установления дипломатических отношений» между Израилем и Германией [16, с. 200].

Возрождение концертной деятельности в большинстве немецких городов после окончания войны породило бесчисленные признания «веры в утешительную и восхитительную силу вечной музыки, которая осталась для человечества выше войны и лишений, смерти и разрушения», а также разговоры о музыке как о пространстве «возвышения и утешения», которые остались «нетронутыми» [2, с. 11; 11, с. 149]. На основе этих нетронутых благ должно было осуществляться, по словам социолога В. Лепениса, «автохтонное перевоспитание» страны [12, с. 282]. Эта «немецкая культурная фаза» отразилась в обращении к классике повсюду, причем И. Гете, Л. ван Бетховен и, за некоторыми исключениями, И. Бах служили бесспорными точками опоры [3; 13].

Первый президент Федеративной Республики Т. Хойс в речи после своего избрания перед Федеральным собранием отметил в типичной для того времени риторике: «Из этих двух людей [Гете и Бетховен] немецкой земли родились мировые ценности, в

которых мы сами с гордостью находим <...> утешение в сокрушении времени» [14, с. 48]. В этом контексте празднования в Год Гете (1949), Год Баха (1950) и Год Бетховена (1952) стали кульминацией и, в определенном смысле, финальной точкой, поскольку эти события уже находились под сильным влиянием новой общей политической констелляции в Германии, т.е. системного конфликта между Востоком и Западом, и, таким образом, также предвещали конец постулируемой «безграничной» универсальности немецкой культуры. Иными словами, в этой культурной фазе послевоенных лет классическая музыка приобрела «социально-психологическую посредническую» функцию, предоставляя возможность для переосмысления «собственной идентичности» и преодоления опыта Третьего Рейха [3, с. 13].

В этой связи необходимо упомянуть западные оккупационные страны с их программами перевоспитания и позже — переориентации (нем. – Umerziehung, Reorientation), которые были разработаны еще до капитуляции Германии для пресечения любой вновь возникающей идеи немецкого превосходства. Вначале решительные меры были приняты именно в области музыкального творчества, когда в британской оккупационной зоне на некоторое время были запрещены к исполнению произведения не только Вагнера, но и Бетховена, если они были отнесены к «героическому стилю» и рассматривались в качестве «политической музыки» [5, с. 142].

При проведении денацификации западные оккупационные державы, в отличие от Советского Союза, изначально взяли на себя обязательство не останавливаться на деполитизации искусства, которое так и «не удалось выполнить из-за сопротивления в их собственных рядах» [14, с. 75]. Сфера культуры и, прежде всего, музыки, которую немецкая сторона рассматривала как основу идейного послевоенного восстановления (нем. – Wiederaufbau), в конечном счете лишь использовалась оккупационными силами в своих собственных целях.

Западногерманскому послевоенному обществу была необходима «возможность борьбы с прошлым на невербальном уровне через музыкальный опыт» [14, с. 49]. Здесь стали возможны точки соприкосновения с давно устоявшимися дискурсами со времен Ж. Поля и В. Вакенродера об инструментальной музыке как «абсолютной музыке» или «языке о языке», который способен выражать то, на что не способны слова: «Идея абсолютной музыки <...> заключается в убеждении, что инструментальная музыка, именно потому, что она лишена концепции, объекта и цели, выражает сущность музыки в

чистом виде. Решающим является не сам факт ее существования, а то, чем она считается» [7; 6, с. 13].

Абсолютная музыка изначально представляет собой конкретную эстетическую концепцию, романтическое понимание того, что такое музыка. Она – идеал инструментальной музыки, которая следует только своим собственным музыкальным законам и, таким образом, не имеет цели. Европейская музыка, создав идеал абсолютной музыки, признает инструментальную музыку высшим жанром.

Согласно широко распространенному в послевоенный период мнению, «высокая культура» стала одной из первых жертв «изнасилования» культурной политикой Третьего Рейха и местом сопротивления «варварству» гитлеровского режима, который, получив отпор, «не знал ничего другого, как добиваться расположения массовых производителей легкой музыки» [10, с. 108]. На этом фоне неудивительно, что в послевоенное время в Западной Германии многие стремились восстановить разделение сфер искусства и развлечений, присущего XIX в., которое стало размыто в эпоху нацизма. Это также стало частью возвращения к стабильным ценностям и моральной целостности, которая «присуща музыке как искусству, в отличие от сферы развлечений» [14, с. 78]. Иными словами, классическая немецкая музыка, воспринимаемая как высокая культура, стала не только компонентом отрицания нацистского прошлого в послевоенный период, но и компонентом нарратива «внутренней эмиграции», и прежде всего «немецкого сопротивления», поскольку именно она не смогла быть присвоена НСДАП [12, с. 295].

На этом этапе стоит обратиться к идее корпоративной идентичности А. Вендта. Она относится «к внутренним, самоорганизующимся качествам, составляющим индивидуальность актора» [17, с. 224]. Будучи несоциальным видом идентичности, она предшествует взаимодействию с Другим и включает такие отличительные характеристики, как «сознание и память о Я (Self) как об отдельном локусе мышления и деятельности» [17, с. 225]. В этом смысле члены государства имеют совместные нарративы о себе как о корпоративном агенте, и в этой степени корпоративная идентичность принимает коллективную идентичность индивидов как факт.

Формирование корпоративной идентичности государства выступает скорее внутренним, чем внешним процессом, который часто связан с конструированием нации и направлен на укрепление внутренней сплоченности. Исходя из мысли о том, что именно

идентичность составляет основу интереса, исследователь выводит четыре корпоративных интереса, без которых не может функционировать государство. В определенном смысле они представляют те базовые национальные интересы, обеспечивающие выживание актора на международной арене и наделяющие его мотивационной энергией для участия в действиях.

Обе характеристики корпоративной идентичности представляются ключевыми при рассмотрении послевоенной ФРГ и ее внешней культурной политики. Во-первых, поскольку эта идентичность предшествует любому взаимодействию и связана с внутренним конструированием нации, можно утверждать, что Западная Германия после Второй Мировой войны восстанавливала свою корпоративную идентичность с ее базовыми интересами: обеспечением признания своей субъектности другими акторами, повышением качества жизни, обеспечением внутренней и внешней безопасности государства. Во-вторых, опора на устоявшиеся дискурсы о высоком искусстве как источника нетронутых нацизмом абсолютных ценностей и коллективной памяти также говорит о выстраивании корпоративной идентичности, которая непременно происходит сначала внутри государства.

Эту мысль подтверждают рассуждения о трансформации внешней культурной политики ФРГ до 1970-х гг. На том этапе, когда в ней доминировали высокая культура, концептуально пустое наполнение и односторонняя самопрезентация за рубежом, корпоративные интересы ФРГ проходили этап становления, получали внутреннее и международное оформление. После прекращения действия Оккупационного статута, действовавшего с 1949 по 1952 гг., когда «внешняя политика была изъята из компетенции федерального правительства», Западная Германия сосредоточилась на том, чтобы преодолеть международную изоляцию и добиться равноправия в отношениях с другими государствами [1, с. 417]. Однако ориентация исключительно на Запад сильно ограничивала возможности страны на международной арене: «Налицо был разрыв между экономическим потенциалом ФРГ и ее слабым международным влиянием» [1, с. 453].

Лишь с 1970-х гг., с началом «новой восточной политики» Брандта, можно было говорить о достижении новых принципиально важных шагов на пути к обеспечению корпоративных интересов. В 1970 г. по Московскому договору ФРГ отказывалась от притязаний на территорию бывшей Восточной Пруссии, что послужило окончательным признанием послевоенных границ. Это стало основой

для Договора об основах отношений между ФРГ и ГДР 21 декабря 1972 г. В 1973 г. оба государства одновременно были приняты в ООН. ФРГ установила дипломатические отношения со странами ОВД, что сыграло важную роль в признании статуса-кво в Европе и создании основ безопасности на континенте.

Так, 1970-е гг. становятся переходным временем, и внешняя культурная политика меняется в соответствии с ними. Именно в этот период была разработана всеобъемлющая концепция внешних культурных связей и принято расширенное понимание культуры, отходящее от принципов доминирования высокой культуры при самопрезентации за рубежом. «В процессе перехода «консервативные» тенденции уходили на второй план под натиском сил культурного обновления» [1, с. 478]. «Движение 68-го» оказало существенное влияние на культуру ФРГ, обусловило ее политизацию, а также поиск новых форм и средств отображения в искусстве проблем общественной жизни.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что на послевоенной стадии ФРГ нуждалась в восстановлении своей корпоративной идентичности и связанных с ней базовых интересов. Одной из опор в этом процессе стала классическая музыка в ее идеалистическом представлении как части «незапятнанной» коллективной памяти. Как внутри страны, так и за ее пределами при реализации внешней культурной политики классическая немецкая музыка стала ресурсом для воссоздания и переосмысления идентичности.

Поскольку корпоративный тип идентичности не является социальным, становится понятно доминирование «односторонности» высокой культуры в представлении страны за рубежом до 1970-х гг., пока ФРГ не обеспечила осуществление своих базовых корпоративных интересов и смогла перейти к социальному типу внешнеполитической идентичности – коллективной. Характерно, что немецкая академическая музыка продолжает занимать важное место во внешней культурной политике после воссоединения Германии и до сегодняшних дней, в основном через Гете-Институт как посредническую организацию, что демонстрирует преемственность основ государственности именно Западной Германии.

Библиографический список:

1. История Германии: учебное пособие в 3 тт. Т. 2: От создания Германской империи до начала XXI века / А.М. Бетмакаев, Т.А. Бяликова, Ю.В. Галактионов, А.Е. Глушков, Л.В. Моница [и др.]; отв. ред. Ю.В. Галактионов; сост. науч.-справ. аппарата А.А. Мить. М.: КДУ, 2008. 672 с.
2. Bolin N. Stuttgarter Kammerorchester 1945–1995: Biographische Skizzen. Stuttgart: Concerto, 1955. 200 s.
3. Boll M. Nachtprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik. Münster: Lit Vlg., 2004. S. 22-32.
4. Brunner J. Globalisierung der Wiedergutmachung: Politik, Moral, Moralpolitik / J. Brunner, C. Goschler, N. Frei. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013. 355 s.
5. Clemens G. Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949: Literatur, Film, Musik und Theater. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997. S. 142–145.
6. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1978. 151 s.
7. Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. 181 s.
8. Pasdzierny M. Musik oder Musike? Kitsch und der Schlager der Nachkriegszeit // Musik und Kitsch. Hildesheim: Ligaturen, 2014. S. 179-194.
9. Fischer T. Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945 / T. Fischer, M. Lorenz. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007. 494 s.
10. Hamel F. Musica-Sonderdruck. Zur Lage. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1947.
11. Hoffman P. Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik. Hamburg: Toth Verlag, 1949. 144 s.
12. Lepenies W. Kultur und Politik: Deutsche Geschichten. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 448 s.
13. Meier B. Goethe in Trümmern. Zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden, 1989. 319 s.

14. Pasdzierny M. Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945 // *Neue Politische Literatur*. 2015. Vol. 3. S. 495-497.
15. Pasdzierny M. Das Nachkriegstrauma abgetanzt? Techno und die deutsche Zeitgeschichte // *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*. Berlin: b_books, 2016. S. 105–119.
16. Schneider R. *Wir sind da!: Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*. Berlin: Ullstein Berlin, 2000. 499 s.
17. Wendt, A. *Social Theory of International Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 450 s.

Nikonov A.S. West German Identity: Music and Politics Bind

Academic (classical) music became one of the sources of meaning for West Germany, which was re-building its international identity after World War II. Using ideas of the constructivist school of international relations, this article examines the process of constructing the corporate identity of West Germany in foreign cultural policy.

Keywords: identity, German academic music, West Germany, cultural policy.