Песни несогласных: республиканская повстанческая музыка в Ирландии

Рец. на: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

Мария-Валерия Викторовна Моррис[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

Для цитирования статьи:
Моррис, М.-В. В. (2020). Песни несогласных: республиканская повстанческая музыка в Ирландии. Рец. на: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 338–343. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-338-343.

Songs of dissent: Republican rebel music in Ireland

A review of: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance, and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press

Maria-Valeria V. Morris[1]

✉ maire.morris87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8306-9761

[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:
Morris, M.-V. (2020). Songs of dissent: Republican rebel music in Ireland. A review of: Millar, S. (2020). Sounding dissent: Rebel songs, resistance, and Irish Republicanism. Ann Arbor: University of Michigan Press. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 338–343. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-338-343. (In Russian).

В 2020 году в издательстве Университета Мичигана вышла монография Стивена Миллара Sounding dissent: Rebel songs, resistance and Irish Republicanism («Озвучивая несогласие: повстанческие песни, сопротивление и ирландские республиканцы»). Ее цель, по словам автора, — дать максимально объективную картину современного бытования ирландской повстанческой музыки в контексте ее связи с вопросами идентичности, памяти и вооруженной борьбы. И если говорить об источниковедческой и диахронической части, то эта смелая заявка вполне оправдывается.

Сначала автор дает пространный очерк истории формирования «канона» ирландских повстанческих песен, сложившегося еще во второй половине XIX века из революционных песен конца XVIII столетия, народных баллад, а также песен движения «Молодая Ирландия» и Братства фениев. Миллар вводит категоризацию этих повстанческих текстов, подразделяя их: 1) на общепатриотические; 2) на песни протеста против британского владычества и притеснения католиков; и 3) на песенные коммеморации борьбы и конкретных личностей, прославившихся участием (и зачастую мученичеством) в ирландских повстанческих движениях прошлого. Этим трем подкатегориям, как замечает автор, продолжает соответствовать и современная повстанческая музыка. Что еще интересно — и к чему впоследствии автор не раз возвращается — это тот факт, что эти песни, как и легшие в основу современного повстанческого канона песни «Молодой Ирландии» и наследовавших им фениев, играли двоякую роль с точки зрения инклюзивности и эгалитаризма. Призывавшие к равенству и свободе для всех — для слушателей за пределами республиканского сообщества, — они воспринимались, напротив, как подкрепляющие религиозную и политическую рознь (и, как показывает медиадискурс, действительно продолжают восприниматься так и сегодня).

Следующая глава также представляет собой исторический очерк — на сей раз посвященный политической истории, а не исторической этномузыкологии. В ней автор исследует соотношение — и взаимоотношения — националистического и социалистического элементов в республиканском движении, а также, само собой, отражение в повстанческих песнях этих двух тенденций, каждая из которых является неотъемлемой частью республиканского спектра идей, но которые вместе с тем могут проявляться в разных пропорциях и сочетаниях в случае каждой отдельно взятой организации или личности. Помимо этого, проводится разбор роли Джеймса Коннолли[1] в создании современного канона ирландской повстанческой музыки; Коннолли подчеркивал важность песен для воодушевления людей на борьбу и сам написал множество повстанческих песен. По иронии судьбы, песни пера Коннолли популярности не обрели, но вот жизнь и смерть его самого стала сюжетом множества повстанческих баллад, ставших поистине народными. Однако после Пасхального восстания, войны за независимость Ирландии и поражения Ирландской республиканской армии (здесь и далее — ИРА) в гражданской войне повстанческих песен стало появляться значительно меньше, поскольку вооруженные столкновения, казалось, отошли в прошлое, и событий и личностей, подлежащих коммеморации в связи с ними, появлялось все меньше.

Однако во второй половине XX столетия опять стали появляться новые повстанческие песни, предваряя возвращение ИРА к вооруженной борьбе. Немалую роль в этом сыграл и общемировой подъем протестной фолк-музыки 1960-х. Тогда же повстанческая музыка стала все более активно применяться — и восприниматься — как средство пропаганды и аккомпанемент вооруженной борьбы; так, повстанческая фолк-музыка сопровождала первый марш за гражданские права католиков. В эту же эпоху власти по обе стороны ирландской границы начинают воспринимать музыку как инструмент национально-освободительной борьбы — и запрещать и цензурировать те или иные песни. Тем временем национально-освободительный компонент получает все больший вес как в политической сфере,

[1] Ирландский социалист и революционер, один из лидеров Пасхального восстания 1916 года. После поражения восстания был казнен.

так и в песнях: в сборнике 1947 года «Песни с баррикад» большая часть приведенных текстов — уже не музыка движения борьбы за гражданские права (настаивавшего исключительно на мирных способах разрешения конфликта) и не общесоциалистические песни о борьбе рабочего класса, но песни, посвященные вооруженной борьбе: как Пасхальному восстанию, войне за независимость и гражданской войне, так и современным сборнику событиям («Баллада о Билли Риде», повествующая о добровольце PIRA[2] из Белфаста, погибшем в бою с британской армией в 1971 году). После того как в 1969 году началась вооруженная кампания, ставшая известной как Troubles, повстанческая музыка по понятным причинам становилась все более популярна, причем, за редкими исключениями, она игнорировала расколы и противоречия внутри республиканского движения и воспевала, если можно так выразиться, общие ценности. Песни, которые сочиняют на этом этапе, уже изначально замышляются как повстанческие, и сами музыканты воспринимают их как свой вклад в освободительную борьбу, что будет весьма важно для следующих глав исследования. Ровно таким образом стали воспринимать музыку (как повстанческую, так и юнионистскую) и британские власти: при издевательствах над заключенными последних заставляли петь «Боже, храни королеву» и юнионистские песни, исполнителей республиканской музыки преследовали и т. п. Иными словами, в 1970-х музыка стала символическим оружием для всех участников конфликта. Миллар также исследует прагматику повстанческой музыки в стенах тюрем, среди заключенных республиканцев. Этому посвящена четвертая глава монографии.

Но наибольший интерес, с нашей точки зрения, могли бы (если бы не некоторые недочеты, о которых будет сказано ниже) представлять пятая и шестая главы книги, где от исторической этномузыкологии автор переходит к социальной антропологии современности и включенному наблюдению за повстанческой музыкальной сценой Белфаста, исследуя бытование повстанческой музыки в нынешних республиканских кругах. Что делает эту часть исследования потенциально остросоциальной и интересной — так это, безусловно, специфический политический контекст. После заключения Соглашения Страстной пятницы в 1998 году «официальная» вооруженная кампания ИРА была объявлена оконченной, а объединения Ирландии отныне предстояло добиваться мирными средствами в рамках существующей политико-правовой системы. Однако немалая доля активистов по понятным причинам восприняла этот шаг как предательство руководством ИРА идеалов республиканского движения и продолжила вооруженную борьбу; на текущий момент наиболее активными из многочисленных организаций так называемых диссидентов[3] являются CIRA (Continuity Irish Republican Army) и NIRA (New Irish Republican Army, бывшая Real Irish Republican Army). В силу того, что радикальные республиканские идеи находятся вне закона, антропологическое поле здесь является крайне сложным: несмотря на то

[2] Provisional Irish Republican Army (Временная Ирландская республиканская армия) — более радикальное, нежели предшествовавшая Официальная Ирландская республиканская армия, крыло ирландского сопротивления, вышедшее на первый план в конце 1960-х — начале 1970-х годов и остававшееся синонимом ИРА вообще вплоть до 1990-х годов (когда на арену вышли несогласные с заключением мирного договора — так называемые диссиденты).

[3] Каковое наименование, строго говоря, некорректно, так как диссидентами в строгом смысле слова здесь скорее являются те члены движения, которые приняли решение отказаться от республиканской доктрины и заключить мирный договор, а не те, кто продолжил придерживаться тех же принципов, что и раньше.

что активисты, безусловно, рады вниманию (особенно в контексте имеющейся негласной цензуры), добиться по-настоящему откровенного рассказа зачастую сложно.

Увы, именно это, насколько можно судить, и произошло с автором. Прежде всего, несмотря на весьма амбициозное заглавие книги и не менее амбициозную и широкую постановку исследовательской задачи, он работает с довольно узким полем — не с действующими активистами, а с музыкантами «повстанческой» сцены. Некоторые из информантов действительно являются бывшими участниками военных действий, но интервью, насколько можно судить, фокусируются на их исполнительском, а не на военном опыте. Действующих комбатантов среди информантов Миллара не находится — или, возможно, находится, но, поскольку в рамках включенного наблюдения автором «повстанческих» концертов и соответствующих интервью личные политические пристрастия информантов-слушателей не могут быть затронуты по очевидным причинам, это опять же выключает из потенциального охвата исследования те голоса, которые, собственно, и могли бы представлять наибольший интерес в беседе о «повстанческой» музыке в ее актуальном бытовании.

Безусловно, автором проведена масштабная антропологическая работа, однако оптика информантов, транслируемая им как «внутренняя», является, по существу, «внешней». Проще говоря, автор беседует исключительно с музыкантами и — в меньшей степени — с их слушателями, говоря исключительно об исполнительском сегменте их опыта. Реальная республиканская среда в узком смысле слова — люди, вовлеченные в практики не только символического сопротивления, — появляется в исследовании лишь опосредованно, через «глашатаев», которые либо сами описывают ее как внешние наблюдатели, либо подчеркивают — пользуясь их же метафорой, — что давно сменили АК-47 на гитару, пусть и в форме автомата. Как отмечают участники проведенного мной полевого исследования республиканского сообщества, выступающего за продолжение вооруженной борьбы, с которыми я обсудила книгу Миллара: «Если он хочет писать про ИРА, так с ИРА бы и говорил, а не с музыкантами какими-то»[4].

Таким образом, кампания сопротивления — частью которой и выступает реактуализирующаяся повстанческая музыка — практически полностью уходит за кадр. Так что если с задачей представить всесторонний портрет взаимодействия республиканского акционального сопротивления и республиканской повстанческой музыки в диахроническом контексте исследование справляется, то синхронические задачи монографии стоит оценивать с большей осторожностью.

В финале исследования Миллар заключает, что роль и восприятие повстанческой музыки в современной ирландской республиканской среде двояки. Один и тот же музыкальный и текстовый материал, будучи исполнен в окружении тех, кто поддерживает Соглашение Страстной пятницы, в «умеренной» локации будет восприниматься публичным дискурсом как «допустимый», выражающий прежде всего историческую память; будучи исполнен в месте, завсегдатаями которого считаются те, кто против Соглашения Страстной пятницы и за продолжение вооруженной кампании, этот же репертуар будет считываться как однозначно «повстанческий», и сами музыканты рассматривают исполняемые ими песни в таком случае как деятельный вклад в вооруженную борьбу. Повстанческая музыка, таким образом, не теряет своего значения как средство борьбы и поддержания боевого духа в тех кругах, для которых эта

[4] Интервью через Telegram, перевод мой. — М. М.

борьба так или иначе продолжается; в других кругах, четко от них отделенных, те же песни — это уже чисто исторический нарратив, и среди такой публики интерес к повстанческим песням спадает.

Пишет Миллар и о том, что эти разные «лагеря» слушателей повстанческой музыки не пересекаются; зарекомендовав себя как сторонник вооруженной борьбы, музыкант (или примелькавшийся зритель) якобы не сможет уже свободно посещать локацию, маркированную как «принадлежащую» сторонникам мирного договора; и, соответственно, наоборот.

Это зонирование, по мнению автора, выражает и еще одну характерную черту повстанческой музыки: как и в прошлом, она, с одной стороны, воспевает равенство и бичует несвободу и отчуждение, с другой стороны, она же проводит четкие и с трудом проницаемые границы сообщества, проникнуть за которые тяжело не только юнионистам (им — невозможно), но даже другим республиканцам.

Увы, именно здесь автор и попадает в ловушку. Эти социальные границы очень похожи на знаменитые «стены мира» в Белфасте: стены возводили на границах между протестантскими и католическими районами, чтобы избежать столкновений и поощрить людей жить в мире, но по факту существование стен послужило лишь большему отчуждению сообществ. Но и в пределах одних и тех же «стен мира» сообщества продолжают быть разделяемы стенами — на сей раз стенами специфических социальных связей и аффинити-групп[5]. Эти стены разделяют различные группы не только и не столько на уровне «дозволенных» и «не дозволенных» к посещению локаций (усмотреть и проанализировать такое было бы довольно просто), сколько на уровне допустимого уровня откровенности, а также специфического внутригруппового чувства черноватого юмора. И в отличие от «стен мира» и путеводителей по городу, по которым нетрудно выяснить, в каком именно ты находишься районе, эти социальные стены невидимы. Очень легко поверить, что ты благополучно их пересек, но на самом деле ты даже к ним не приблизился, и сам факт того, осознаёшь ты это или нет, всецело зависит от тех, кто говорит с тобой из-за этих стен, из недоступного для тебя как для наблюдателя контекста. Формальная неэкзотичность исследуемого сообщества играет с Милларом как с исследователем злую шутку: выражаясь словами Клиффорда Гирца, он искренне принимает интерпретацию третьего порядка за интерпретацию первого порядка и попадается в сети умолчаний, которые, будучи представителем outgroup, не распознаёт как умолчания. Таким образом, за невидимыми стенами остаются в первую очередь антропологи.

Так, например, респонденты Миллара рассказывают о том, что в свое время им приходилось сталкиваться с угрозами со стороны республиканцев, если они не желали выступать с повстанческими песнями (с. 180–181). Однако, по мнению некоторых республиканских активистов, воспринимать такие мемораты следует критически, как довольно типичный для определенной среды способ «набить себе цену»:

> Некоторые из этих ребят-музыкантов явно пытаются пропиариться в таком типичном пабном стиле. Ну, в смысле, типа, я весь такой крутой и опасный, что ИРА

[5] Affinity group (досл. «группа близости») — группа лиц, сформированная вокруг общей идеи или общей цели, зачастую политической, которая тем не менее находится вне поля публичной власти и «скреплена» в основном личными связями между участниками. Типичный способ организации на «низовом» уровне для леворадикальных и анархистских движений.

трижды мне угрожала. Ну да, конечно, я после пары пинт такое тоже буду рассказывать, только правдой оно от этого не становится [6].

Конечно, это всего лишь одно высказывание всего лишь одного члена республиканского сообщества. Однако сам факт того, что такое высказывание возможно, пусть и в единственном числе, уже показывает, что безоговорочно и некритически принимать слова информанта, как сказанные со стопроцентной установкой на достоверность, — опрометчиво. Как говорилось в известном телесериале, «Все лгут», и, с моей точки зрения, ответственность исследователя не в том, чтобы ему никогда не лгали (не иронизировали, не пытались подшутить и/или отговориться общими словами от острой темы, и т. д., и т. п.), а в том, чтобы осознавать тот факт, что, возможно, ему могут лгать или как минимум недоговаривать, и всегда оставлять на это некий допуск — по заветам «насыщенного описания».

Резюмируя вышесказанное, вряд ли можно рекомендовать Sounding Dissent… к прочтению в качестве того, чем эта книга себя заявляет: исчерпывающего и тщательного описания в том числе и современности ирландской повстанческой музыки. Исследование невольно воспроизводит те самые умолчания, вскрытие которых посредством научного анализа и должно быть, по логике, его задачей. Однако если смотреть прежде всего на диахронический анализ, то перед нами весьма емкий и тщательный очерк истории современного канона rebel music, вполне достойный прочтения.

[6] Интервью через Telegram, перевод мой. — М. М.