

Л. В. Романова

Екатеринбург, Россия

НАЦИОНАЛЬНАЯ СФЕРА В ДЕТСКОЙ МУЗЫКЕ  
КОНЦА СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

**Аннотация.** Рассматривается воплощение аксиологем национальной доктрины конца советской эпохи — многонациональности культуры, народности, интернационализма — в детских фортепианных альбомах. Обнаруживается кризис советской идентификации и культурная неподлинность указанных аксиологем.

**Ключевые слова:** детский фортепианный альбом; советская эпоха; аксиологема; культура; образование; многонациональность культуры; народность; интернационализм; идентификация.

**Сведения об авторе:** Романова Лариса Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории музыки и музыкальных инструментов, Институт музыкального и художественного образования.

**Место работы:** Уральский государственный педагогический университет.

**Контактная информация:** 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 39, а/я 589.  
e-mail: lavrom\_@el.ru.

L. V. Romanova

Ekaterinburg, Russia

NATIONAL SPHERE IN MUSIC FOR CHILDREN  
AT THE END OF SOVIET EPOCH

**Abstract.** The article considers embodiment of axiologemes of national doctrine at the end of soviet epoch — multinationality of culture, nationality, internationalism — in children albums for piano. The author reveals a crisis of soviet identity and cultural unreality of these axiologemes.

**Key words:** children album for piano; soviet epoch; axiologeme; culture; education; multinationality of culture; nationality; internationalism; identity.

**About the author:** Romanova Larisa Vladimirovna, Candidate of Pedagogic Sciences, Assistant Professor of the Chair of Theory and History of Music and Musical Instruments, Institute of Music and Art Education.

**Place of employment:** Ural State Pedagogical University.

Национальное измерение современной цивилизации отличается разнонаправленными тенденциями развития, одновременным действием глобализации и диверсификации, кризисом политики мультикультурности. Остро проявляются эти тенденции и в России, еще не так давно входившей в многонациональный СССР. Его стремительный распад и последствия «парада суверенитетов» для внутренней жизни РФ побуждают к анализу причин современных национальных конфликтов, проблематизирующих будущее российского мира. Поэтому закономерны исследования различных аспектов отражения национальной сферы в культуре и образовании, ответственных за ценностные ориентации сограждан.

Ценностная картина мира, будучи ядром культуры, определяет смысловые доминанты общественной ментальности и является предметом целенаправленной межпоколенной трансляции через образовательные институты, при которой широко используется искусство, в том числе музыкальное. Известно, что в советскую эпоху образовательный процесс строго регламентировался государственной социокультурной политикой, чьи идеологемы закреплялись в общественном сознании как социальные ценности, как аксиологемы. Они составляли мировоззренческий каркас советского человека, воздействовали на его мироощущение, деятельность и художественную рецепцию. *Задачей* настоящей статьи является обнаружение в детском фортепианном педагогическом репертуаре конца советской эпохи *основных ценностей национальной доктрины*, которые следовало

утвердить в сознании подрастающего поколения для обеспечения преемственности социалистического мировоззрения. Данную задачу мы решаем на материале *детских фортепианных альбомов* (далее — ДФА), сопряженном с *системными социокультурными детерминантами*, представляющими культурную и образовательную политику и практику (контекст).

Жанр ДФА — один из ведущих в инструктивно-художественном тезаурусе фортепианной педагогики, поскольку его адресатами выступают учащиеся ДМШ/ДШИ всех возрастных уровней, а его структурно-семантическая единица — программная пьеса — входит в репертуарную матрицу исполнительской подготовки как музыканта-профессионала, так и любителя [см. Романова 2006]. Особенно востребован ДФА в младших и средних классах, пока учащимся необходимы адаптированные тексты, совмещающие музыкально-педагогические и художественные задачи. Поэтому объем существующих ДФА огромен даже в пространстве только отечественной музыки XX в.

Наиболее интенсивное развитие жанра ДФА пришлось на послевоенные годы [Томпакова 1966], что было связано с подъемом советской системы общего (предпрофессионального) музыкального образования и со стабильной подготовкой композиторских кадров в консерваториях. Эти факторы обусловили количественный рост как адресата, потребителя жанра ДФА, так и его адресанта, производителя. Поэтому совсем не случайно предпринятое в 1979 г. издательством «Советский композитор»

формирование целой серии, специализированной на данном жанре, под грифом «Библиотека юного пианиста». Серия насчитывала 14 выпусков и оборвалась в 1991 г., вместе с аннулированием СССР. Можно сказать, что она реализует государственный заказ последнего советского этапа на педрепертуар для детей — учащихся ДМШ/ДШИ в классах общего и специального фортепиано. В 14 выпусков серии вошли 79 ДФА канонических (собственно «альбом») и неканонических (иных) наименований, созданных 67 композиторами и насчитывающих около 670 пьес. Это делает данную серию репрезентативной для обобщений, которые вытекают из последовательного анализа на четырех уровнях (в дедуктивной логике): уровне *авторского корпуса всей серии*, уровне *авторского корпуса выпусков*, уровне *ДФА* и уровне *пьес ДФА*.

На самом обобщенном уровне — *авторского корпуса всей серии* — отчетливо проявляется первая ценностная установка: из 67 композиторов почти половина (33) представляет *союзные республики* (18 авторов, причем трое являются иммигрантами из Китая и Кореи) и *национальные автономии* в составе РСФСР (15 авторов). В этом очевидно стремление к реализации идеологемы **многонациональности советской культуры**, которая внедрялась через художественные и образовательные институции, нацеленные на воспроизводство советской аксиосферы. В авторитарном государстве *социокультурные детерминанты* ее развития имели иерархическую механику.

Официальной художественной манифестацией этой идеологемы были правительственные концерты, в обязательном порядке включавшие выступления деятелей искусства и творческих коллективов «братских республик». Эта модель варьировалась на всех «календарных» концертах, «Голубых огоньках» и пр. передачах Центрального телевидения как важнейшего массмедийного актора, не говоря уже о прямых трансляциях мероприятий по радио и ТВ. Тем самым указанная жанровая модель конвертировалась в художественно-эстетическую аксиологему, *системно* утверждавшуюся на всем советском пространстве. Съезды и концерты Союза композиторов СССР непременно демонстрировали достижения республиканских музыкальных культур, последние регулярно освещались в журнале «Советская музыка». Для высшего профессионального образования были созданы многотомный труд «История музыки народов СССР» (1970—1974 гг., при участии музыковедов всех союзных республик), «Музыкальная культура РСФСР» М. Е. Тараканова (1987 г.), для среднего специального — «Музыкальная литература народов СССР» С. Л. Гинзбурга, где в начале продекларирован тезис: «Многонациональна и советская культура» [Гинзбург 1979: 3]. В основном учебнике «Советская музыкальная литература» тоже освещались «музыка в братских республи-

ках» и «расцвет музыкальной культуры народов СССР» [Советская музыкальная литература: 18—19, 26—28, 45 и др.].

Еще большее внимание уделялось данной аксиологеме на предмете «Музыка» в общеобразовательной школе. Если в «Основах марксистско-ленинской эстетики» утверждалось: «Нет и не может быть непроходимых стен между национальными культурами разных народов» [Основы марксистско-ленинской эстетики: 348], — то в Программе по музыке тема второй четверти 3-го класса сформулирована как парафраза данного тезиса: «Между музыкой моего народа и музыкой других народов моей страны нет непроходимых границ» [Программа по музыке 1983]. Эта формулировка воспроизводилась и в других программах с соответствующей репрезентацией музыкального материала. Не остались в стороне и ДМШ/ДШИ, где на предмете «Музыкальная литература» в 4 классе учащихся знакомили с танцами народов СССР [Лагутин 1982: 30].

Следует отметить реальность культурной многонациональности в СССР: благодаря государственной поддержке издававшиеся литературные произведения, кинопрокат, тиражированные грамзаписи, театральная гастрольная система, профильные и массовые газеты и журналы создавали общесоюзную информационно-культурную среду. Этому способствовало распространение русского языка, включенного в послевоенные годы в государственный образовательный стандарт для национальных школ [Гранин 2011: 22]. Закономерна и политика госиздательства «Советский композитор», которое по определению было призвано популяризировать продукцию композиторов всех республик СССР и РСФСР.

Впрочем, на уровне авторов серии ДФА идея многонационального культурного единства сработала не полностью: из 15 республик СССР формально представлены только 10 (отсутствуют Молдавия, Азербайджан, прибалтийские республики), из 15 автономных республик РСФСР — только 8 (нет Карельской, Коми, Марийской, Мордовской, Удмуртской, Чечено-Ингушской, Якутской) и из 6 автономных областей — лишь Карачаево-Черкесская (Ставропольский край). При этом *de facto* из числа союзных республик следовало бы исключить Украину и Казахстан, поскольку от них представляли китайский и корейский композиторы (зарубежные иммигранты), а из АССР — Калмыкию, ведь ее представлял московский композитор и исследователь калмыцкой музыки М. Грачев. Композиторов союзных и автономных республик мы будем называть условно *инонациональными* (безотносительно к реальной этнической принадлежности), остальных так же условно — *русскими*, относя к ним преимущественно московских (более 25) и частично — областных композиторов (Ленинград, Свердловск, Горький, Чита, Пенза).

На втором уровне — *авторского корпуса выпусков* — воплощение аксиологемы многонациональности культуры проявляется в том, что произведения инациональных авторов занимают от 25 до 100 % содержания отдельных выпусков; при этом в ДФА некоторых русских авторов тоже в большей или меньшей степени присутствует инациональный элемент. Эта «культурно-национальная пропорциональность» имеет в серии определенную динамику, совпадающую с историческими вехами.

Временной период издания серии симметричен относительно «осевого» (используя термин К. Ясперса) 1985 г.: шесть лет до перестройки — перелом — шесть лет перестройки (1979 — 1985 — 1991). В первые шесть лет многонациональность обеспечивается как инациональными авторами, так и инациональными элементами у русских; в последнее десятилетие — практически только первым каналом, причем количество республиканских композиторов в среднем увеличивается примерно от 50 % на доперестроечном этапе до 60 % после него; именно тогда появляется выпуск, полностью посвященный инациональным композиторам (1988 г., вып.11). Возможны разные объяснения этих фактов: ослабление инационального влияния в творчестве русских авторов или активизация культурно-национальных интересов республик СССР и РСФСР в бурном перестроечном контексте — последнее более реально. Сама же ценностная установка и соответствующая издательская политика «Советского композитора» остаются неизменными.

Переходя к следующему, третьему уровню — *ДФА*, — отметим, что детский репертуар по традиции, заложенной в XIX в., отличается использованием широко известного в музыкальном искусстве вида «явной» программности, т. е. наличием *содержательных названий* альбомов в целом и пьес внутри них. Заглавия раскрывают намерения композитора и одновременно психологически мотивируют ученика; в свое время, ориентируясь на Р. Шумана, П. Чайковский собирался написать легкие пьесы «с заманчивыми для детей заглавиями» [Фарбштейн 1973: 133]. Это традиция сохраняется в подавляющем количестве альбомов: из 79 только 4 полностью непрограммны и еще два имеют особую — этническую — программность в виде обозначений истоков музыки. Программность способствует выявлению ценностных ориентиров композиторов, хотя бы в номинальном выражении.

ДФА, связанных по названию с аксиологемой многонациональной культуры, насчитывается 18 (около 20 %), выпускавшихся тоже симметрично: 8 — до 1985 года, 2 — в 1985 г. и 8 — до 1991 г. Однако этническая «пропорциональность» изменяется: из первых восьми ДФА четыре артикулируют русскую принадлежность — «Семь пьес в русском стиле» Т. Чудовой (вып. 3),

«Русская сюита» Е. Ботярова (вып. 4), «Картины русских сказок» В. Калистратова (вып. 6); в «Уральской тетради» М. Кесарева (вып. 4) при географическом типе названия используются русские мелодии Среднего Урала. Остальные четыре ДФА — это «Десять пьес на темы калмыцких народных песен» М. Грачёва (вып. 2), «Армянские народные мелодии» Э. Аристакесяна (вып. 5), «Сюита на башкирские народные мотивы» Р. Сальманова (вып. 5), «Чувашские зарисовки» Л. Новосёловой (вып. 7), т. е. этническая музыка представлена преимущественно российскими автономиями.

В вып. 7 «осевого», 1985 г. появляется уникальный опус Е. Яхниной «Детский альбом. Пятнадцать пьес на темы народов Союзных республик» — своего рода музыкальный манифест основного национально-федеративного состава СССР, его музыкальный венок-эмблема. С вып. 8 этнические характеристики расширяются: «Шесть пьес на темы карачаево-черкесских народных песен» и «Шесть пьес на тувинские народные темы» С. Крымского (вып. 9, 14), «Четыре пьесы на татарские народные темы» и «Двенадцать детских пьес на темы татарских народных песен» А. Луппова (вып. 9, 11), «Абхазские народные мелодии» А. Чичбы (вып. 9), «Двенадцать миниатюр на армянские народные темы» Э. Аристакесяна (вып. 12), «Семь пьес на корейские темы» Тен Чу (вып. 14). Своеобразным преемником ДФА Е. Яхниной можно считать «Двенадцать пьес на народные темы» Ю. Николаева (Горький, вып. 9), однако он посвящен музыке не только народов СССР, но и народов зарубежных стран. Особое место занимает альбом Г. Георгиева «Легенды Древней Греции» (вып. 7), отсылающий к эллинской культуре, но не ориентированный на музыкальную этнографию: в нем достаточно обобщенно воплощены черты балканской музыки.

Как видно, третий уровень анализа также отражает тенденцию активизации культурно-национальных интересов республик СССР и РСФСР и национально-репрезентативной политики издательства.

Вместе с тем на этом, более конкретном уровне обнаруживается и другая аксиологема, маркированная эпитетом «народные»: *народность*, исходя из ленинских принципов, входила в эстетику соцреализма и неуклонно пропагандировалась разными средствами социокультурной политики. Опираясь на чисто политическую идеологию *народовластия* как сущности советского строя, она пронизывала всю культурно-художественную систему. Так, в «Основах марксистско-ленинской эстетики» народность, правдивость и коммунистическая идейность квалифицировались как «ведущие принципы», общие «для всех социалистических художественных культур» [Основы марксистско-ленинской эстетики: 574], причем утверждалось «неразрывное единство... народности и партийности» [Там же: 604]. В более позднем

учебном пособии по эстетике фиксировалось, что «непреодолимая ценность художественных творений, их общечеловеческое значение находятся в прямой зависимости от их *народности*» [Кабалевский 1984: 611].

Существенно, что народность как основа реалистического метода была воспринята от русской эстетики XIX века, прежде всего из работ В. Белинского, и олицетворяла непрерывность отечественной культурно-художественной традиции. В музыке эталоном служила классика XIX в. с ее культом фольклора, как русского, так и инонационального. Об этом как о «глинчинской традиции», завещавшей «высокие идеалы идейности, народности и гуманизма», докладывал Д. Кабалевский на конференции ИСМЕ (Тунис, 1972 г. [Кабалевский 1984: 124]). Входящий в музыкально-эстетические идеи Б. Асафьева «всеобщий закон реалистического отражения — типизация социальной жизни» [Фарбштейн 1973: 127] подразумевал национально-народную первооснову, без которой невозможен и завоеванный музыкальным искусством «психологический реализм».

В профессиональной музыке советской эпохи народность в виде цитат и обработок фольклорного материала долгое время служила индикатором эстетически правильной ориентации автора, образцами которой выступали «песенная опера» и «песенный симфонизм» 1930-х гг. С середины 1950-х гг., после открытия «железного занавеса», в советской музыке возникает «неофольклорная волна», связанная с освоением творческих принципов работы с фольклором Б. Бартока, И. Стравинского, К. Орфа и др. музыкантов, стимулировавших искания советских композиторов разных поколений от В. Салманова и Г. Свиридова до С. Слонимского, Р. Щедрина, Ю. Буцко и др. Это подкреплялось расцветом советской музыкальной фольклористики в лице Э. Алексеева, В. Виноградова, Е. Гиппиуса, И. Земцовского, А. Рубцова (исследовавших, кстати, не только русский фольклор), с чем была связана деятельность выдающегося фольклорного ансамбля Дм. Покровского.

*Народные песни и танец* можно считать ценностными константами музыкальной культуры и эстетики советской эпохи, укреплявшимися созданием региональных народных хоров, ансамблей, выступлениями ярких артистов народной (Л. Зыкина, О. Воронец) и академической традиции (от С. Лемешева и И. Козловского до Ю. Гуляева и М. Магомаева), их непрерывным включением в правительственные концерты. В 1980-е гг. активизируется самостоятельное фольклорное движение, открываются дома народного творчества, поддерживаются детские и местные взрослые фольклорные ансамбли.

В профессиональное музыкальное образование как вузовского, так и среднего специального звена был введен обязательный курс на-

родного творчества, учебные пособия которого отражают динамику развития музыкальной этнологии (от учебника Т. Н. Поповой до фундаментального коллективного труда под ред. О. А. Пашиной). Содержание школьного курса «Музыкальная литература» включало «выдающиеся произведения народного, классического и современного музыкального искусства» [Козин 2011: 19], тему о народной песне и ее использовании в творчестве русских композиторов-классиков [Там же: 31]. В Программах предмета «Музыка» общеобразовательных школ главный упор на освоение фольклорного материала делался в 1—3 классах: за первый-второй классы ученики осваивали 12 народных песен, в том числе 4 инонациональные; за третий класс — 15 песен разных народов, русские частушки и плясовые наигрыши [Программа по музыке 1983].

В этом контексте неудивителен заметный вес народной музыки в рассматриваемой серии, что особенно явственно на последнем аналитическом уровне — уровне *пьес ДФА*.

Отметим, что из 33 инонациональных композиторов только 10 избрали ведущей и обозначили этническую основу своих ДФА, наименования альбомов остальных авторов не имеют к этому отношения. Среди последних часто фигурируют абстрактно-количественные названия: Пять пьес, Десять пьес и т. п., — сочетающиеся с программными и жанровыми обозначениями миниатюр. Музыкальные «многонациональность» и «народность» расширяются благодаря конкретным *пьесам*, поскольку авторы вводят этнографический элемент в состав альбомов с *неэтническими* названиями.

Например, в сборник «Шесть детских пьес» Н. Халмамедова (Туркмения, вып. 1) введен «Танец хей», в «Пять пьес» его соотечественника Д. Нурыева (вып. 14) — «Туркменский танец». «Восемь пьес» Ф. Назарова (Узбекистан, вып. 2) включают «Кайларга борай (обработка узбекской нар. мелодии)», «Девять пьес» М. Грачева (вып. 9) — «Калмыцкую песню», «Семь пьес» С. Керимова (Дагестан, вып. 4) — целую группу этнографических пьес: даргинскую песню «Комсомолка», «Акушинский танец», «Лакский танец», «Драматический танец (аварский)». Цикл Т. Назаровой-Метнер «Пьесы-картинки» (вып. 6) завершают «Вариации в старинных ладах на тему русской народной песни „В темном лесе“». Многонациональны пьесы Л. Новоселовой (Чувашия, вып. 14) из альбома «Северное сияние»: «Белорусская хороводная», «Чувашский напев», «Башкирская игровая», «Уральские самоцветы».

Ряд ДФА — причем почти исключительно русских композиторов — отсылает к зарубежному национальному материалу. Нередко это обобщенный региональный образ, как например: «Восточный танец» в «Детской тетради» Е. Туманян (Москва, вып. 2), «Джаду (на Востоке)» в «Десяти багателях», соч. 75 М. Осокина

(Москва, вып. 12), «Арабская танцовщица» в «Семи детских пьесах» Чен Бао (Китай — Украина, вып. 6), «Балканский танец» в «Детской сюите № 3» К. Баташова (Москва, вып. 8). Иногда это косвенное указание, опосредованное жанром, подобно американскому «Блюзу» в «Занимательных этюдах» О. Магиденко (вып. 12), или географией, подобно «Карпатским трубочкам» того же К. Баташова. Используются и прямые этнические обозначения: «Японский напев» Е. Туманян (см. выше), «Английская песенка» свердловчанина О. Ниренбурга («Девять легких пьес», вып. 5).

Разнообразным смешением национальных образцов отличаются альбомы «Десять пьес для детей» Л. Бирнова (Москва; вып. 3) и «Двенадцать пьес на народные темы» Ю. Николаева (Горький; вып. 9). В первом сочетаются французская детская песня «Свет луны», «Латышская колыбельная», «Русская песня» и «Норвежский танец»; во втором — целых девять евроазиатских источников: украинская, японская и три эльзасские мелодии, «Армянский напев», галицийская, французская и две русские песни, «Корейский вальс» и «Испанский танец».

В этом проявляется советская идеология **интернационализма**, которая исторически предшествовала и постоянно сопутствовала принципу многонациональности культуры. Начально она носила сугубо классовый характер («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!») и была неотъемлемой частью стремления к планетарной победе коммунизма, механизмом его реализации; позже она приобрела общегуманистический характер, подразумевавший демократические ценности в каждой национальной культуре. В обыденном общественном сознании интернационализм формировался как аксиологема «дружбы народов», чему служили символические объекты (например, фонтан «Дружба народов» на ВДНХ), всемирные фестивали молодежи и студентов, международные конкурсы в разных видах искусства (в том числе музыкальные), оживившаяся с середины 1950-х гг. международная гастрольная практика. Общественная потребность в интернационализации советской культуры постсталинского периода была огромна, о чем свидетельствуют и триумф Вэна Клайберна, и ажиотажный интерес к зарубежному киноискусству, и популярность журнала «Иностранная литература». В сущности, на этот процесс была направлена и концепция конвергенции А. Сахарова, осужденная руководством КПСС.

В вышеупомянутом докладе Д. Кабалевский определил традицию Глинки как «музыкально-интернациональную», раскрывая ее значение для «всей многонациональной советской музыки» [Кабалевский: 124—125]. Он отмечал расширение ареала музыкальных культур, которые осваивали советские композиторы: «французские, английские и американские песни Анатолия Александрова, Фейнберга и Шостаковича;

молдавские партитуры Пейко и Вайнберга; „Венгерские напевы“ Эшпая и т. д.». [Там же]. Этот список далее «прирастал» музыкальным материалом республик Средней Азии, Казахстана и Закавказья, затем — стран Дальнего Востока и Африки.

Интернационализм входил в систему советского воспитания от детского сада до вуза, его олицетворениями являлись пионерский лагерь «Артек», увековеченный еще в «Военной тайне» А. Гайдара, а с 1960-х гг. — Институт дружбы народов им. П. Лумумбы. В школьной Программе по музыке были предусмотрены темы «Между музыкой моего народа и музыкой других народов моей страны нет непреходимых границ» и «Между музыкой моего народа и музыкой разных народов мира нет непреходимых границ» (вторая и третья четверти 3 класса), на которых учащиеся знакомились с музыкой 10 союзных республик и 10 стран мира. При этом нередко использовались произведения, связывавшие разные музыкальные культуры (аналогично докладу Кабалевского); кроме того, на уроках исполнялась попевка «Дружба народов» [Программа по музыке 1983]. Песни о дружбе народов осваивались в курсе музыкальной литературы ДМШ/ДШИ, в пояснительной записке к Программе которого эстетическое воспитание рассматривалось как способствующее «формированию советского патриотизма, социалистического гуманизма и пролетарского интернационализма» [Музыкальная литература: 5].

В силу вышеизложенного **аксиологемы многонациональности культуры, народности и интернационализма**, составляя единый идеологический блок и базу советской социологии искусства, должны были отражаться и реально отражались в музыке для детей, в том числе в ДФА. Однако, принимая во внимание критическое состояние этих идеологем в современной России, мы бы хотели, оставаясь в рамках музыкально-педагогической культурологии и не уклоняясь в политико-социальную сферу, выявить причины status quo и сделать некоторые **выводы, исходя из материала исследования**, т. е. ДФА.

Прежде всего телеология образования в национальной сфере заключалась в реализации «политической программы формирования из разнородного полиэтнического социума единой гражданской нации — „советского народа“» [Гранин 2011: 22]. Иначе говоря, ментальность гражданина СССР должна была интериоризировать данный концепт, и, как показано выше, для этого мобилизовывалась вся социокультурная система, вплоть до музыкального репертуара. Очевидно, что с «народом» в ДФА дело обстояло относительно благополучно; следовательно, надо уделить внимание предикату «советский», маркирующему аксиологему **советскости**. Именно она выступала спецификацией «новой исторической общности» («советского народа»), как ее квалифицировали

руководители партии и государства. Как же обстоит дело с советскостью в рассматриваемой серии ДФА?

Понятие «советский» не использовано ни в одной из пьес (около 670) всех ДФА рассматриваемой серии; парадоксально, но даже в названии альбома Е. Яхниной «Пятнадцать пьес на темы народов Союзных республик» акцент сделан на *народах и их союзе*, т. е. обходится и советскость, и социалистичность. Обычно в детской музыке знаками-индексами «советского» выступали понятия, производные от детско-юношеских идеологических организаций, — комсомола, пионерии, октябрятства. В ДФА данной серии таких произведений нашлось 11: десять пьес номинативно связаны с пионерией, и одна — с комсомолом; по косвенной номинации можно добавить еще две («Марш горниста», «Юный герой»). Это составляет около 2 % от общего объема пьес, что выразительно говорит о внутреннем вымывании *советскости* из советской аксиосферы.

Данное обстоятельство вызывает вопрос об *идентификации* юного гражданина СССР, поскольку это «один из самых фундаментальных феноменов человеческого духа» [Козин 2011: 37]. В качестве оснований для общенациональной идентификации в условиях утраты своего значения ведущими идеологическими аксиологемами выдвигаются такие «социальные скрепы», как традиции, историческая память, в частности память о войне, значительно повышающая осознание национальной общности. Однако в серии ДФА только четыре пьесы можно отнести к военно-исторической тематике: «Рассказ партизана», «Отголоски далекой войны», «На параде», «Марш красных солдатиков» (игрушечных), косвенно — «Рассказ деда»; этим общенациональная историческая образность исчерпывается, и никакие иные советские традиции в ДФА не представлены.

Очевидно, что из трех рассматриваемых аксиологем в анализируемом цикле относительно широко представлена только аксиологема народности. Однако в отсутствие единой национальной символики, культуры, традиций, позитивного образа государства [Гранин 2011: 24] народность превращается в этничность, в лучшем случае нейтральную, но не способствующую национальной интеграции. Напомним, что непосредственное проявление «музыкального интернационализма» как «социальной скрепы» в серии ДФА более чем скромно, ограничивается лишь четырьмя альбомами из 79 (Л. Новоселовой, Е. Яхниной, Л. Бирнова и Ю. Николаева). Фольклорные альбомы «инонациональных» композиторов почти полностью замкнуты на родном этническом материале. В подобной ситуации, отражавшей развитие локально-этнических культур, забота о включении их в общенациональный контекст перекладывалась на преподавателя. Однако препода-

ватель индивидуального фортепианного класса в ДМШ/ДШИ часто по разным причинам не был в состоянии проводить такую работу, поэтому, в отличие от общеобразовательной школы, она *de facto* была пущена на самотек.

**Резюмируем.** Если «идентификация — высшая форма социализации, способ связи человека с коллективными сущностями своей истории, акт отождествления себя с главными ценностями и святынями ядра своей культуры» [Козин 2011: 40], то музыкальное пространство ДФА отчетливо говорит об отсутствии этих консолидирующих связей, ценностей и святынь, а следовательно, о проблематичности социализации подрастающего поколения в соответствии с концептом «советский народ». Из рассмотренной серии ДФА конца советской эпохи **невозможно вывести «образ нации» в ее советском модусе**, что, со своей стороны, свидетельствует об имманентном кризисе главных ценностей национальной доктрины СССР, который не могло полностью компенсировать и более «идейно выдержанное» содержание предмета «Музыка» в общеобразовательной школе. Триада национальных аксиологем — атрибутов *советскости* в данном случае дезавуировалась музыкально-творческой практикой и обнаружила неподлинность своего культурного бытия. Это проявилось в принципе *pars pro toto*, характеризующем ценностную картину мира творцов художественной культуры, воплощенном в музыкальных текстах неофициального характера (детская фортепианная музыка) и воспринимаемом в качестве определенного мировоззренческого сигнала. Исходя из этого закономерны как прогрессия диверсификационных тенденций в национальной сфере современной России, так и острая необходимость в интегрирующих ее «социокультурных скрепах», которые должны системно формировать новую общенациональную ментальность.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гинзбург С. Л. Музыкальная литература народов СССР. — М.: Музыка, 1979.
- Гранин Ю. Д. Станет ли Россия «национальным государством»? // Вопросы философии. 2011. № 1. С. 15—26.
- Кабалевский Д. Глинкинская традиция // Воспитание ума и сердца : кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1984. С. 124—129.
- Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган ; Ленингр. ун-т. — Л., 1971.
- Козин Н. Г. Идентификация. История. Человек // Вопросы философии. 2011. № 1. С. 37—48.
- Лагутин А. Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе. — М.: Музыка, 1982.
- Музыкальная литература. Программа для детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств. — М., 1982.
- Основы марксистско-ленинской эстетики. — М.: Политическая литература, 1961.

Программа по музыке (с поурочной методической разработкой) для общеобразовательной школы. 1—3 кл. — М.: Просвещение, 1983.

Программы средней общеобразовательной школы. Музыка. 4—7 кл. — М.: Просвещение, 1988.

Романова Л. В. Отражение художественной картины мира в учебном фортепианном репертуаре // Музыкальные традиции современной России: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. (28—30 нояб. 2006 г., Челябинск). / ЧИМ. — Челябинск, 2006. Вып. 2. С. 286—288.

Советская музыкальная литература. — М.: Музыка, 1977. Вып. 1.

Томпакова О. Книга о русской музыке для детей. — М., Л.: Музыка, 1966.

Туманина Н. П. И. Чайковский. Великий мастер. — М.: Наука, 1968.

Фарбштейн А. Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики. — Л.: Музыка, 1973.

**СОКРАЩЕНИЯ**

ДФА — детский фортепианный альбом.

ДМШ — детская музыкальная школа.

ДШИ — детская школа искусств.

**Статью рекомендует к публикации д-р культурологии, проф. О. Л. Девятова**