

## ТРОЯНСКИЙ КОНЬ КУЛЬТУРНОЙ СВОБОДЫ. ЧАСТЬ XVI. «НЕФОРМАЛЬНЫЕ» ПОРЫВЫ К ЗАПАДУ

Газета «Суть времени» №551, 18.09.2023, [источник](#)

[\[Изображение\]](#)

*Мария Лапухина. Рок в СССР. 2023*

**После выпусков, посвященных западной контркультуре, естественно обратить взор в сторону СССР. Какими были контркультурные движения в нашей стране? Каков был их генезис и историческая роль?**

В 1980-е годы в СССР вошел в употребление термин «неформалы». Он обозначал с уничижительным оттенком любые молодежные объединения вне официальных структур ВЛКСМ от клубов по интересам до подростковых банд. Но вскоре это слово стало синонимом контркультурных сообществ (хиппи, панков, металлистов и др.). В данной статье мы включим в это понятие и более ранние субкультуры. Кроме того, мы обсудим и сопоставим с ними такой феномен, как бардовское движение — наиболее массовое культурное явление, противопоставлявшее себя официальным организациям и идеологии.

Первая молодежная субкультура в СССР возникла еще в конце сороковых годов. С легкой руки фельетониста журнала «Крокодил» (от 10 марта 1949) она получила название «стиляги». Представители этой группы резко отличались своим внешним обликом и поведением от остальной советской молодежи. Они рядились в вызывающе яркую одежду — по возможности американскую, игнорировали политику, обожали всё западное, относились с презрением к общепринятым моральным нормам, общались на собственном сленге. Важное место в их самоидентификации и досуге занимали джаз и зарубежные танцы, особенно буги-вуги, позже — рокабилли и рок-н-ролл.

Отметим на полях, что натовский журнал *Revue militaire generale* в октябрьском номере 1958 года прямо писал о том, что джаз, рок-н-ролл и другая современная танцевальная музыка могли бы быть полезны для борьбы с коммунизмом и идеологического подрыва советской молодежи.

[\[Изображение\]](#)

*Журнал «Крокодил» от 10 марта 1949. Фельетон Д. Беляева «Стиляга»*

У стиляг существовал западный аналог — британская субкультура «тедди» 1950-х годов. Однако между ними имелось одно принципиальное различие. Тедди представляли молодежь из низов общества — из рабочего класса, получившего в послевоенные годы доступ к определенному материальному благополучию. Главным движущим механизмом их субкультуры было стремление социально «приподняться» — хотя бы символически — через подражание высшим слоям британского общества. Стиляги же сами были золотой молодежью, детьми советской элиты. Они тоже стремились «приподняться», в данном случае над «серой» массой, а объектом их подражания была «заграница». Эта коренная разница затем воспроизводилась во многих возникших позже контркультурных течениях. На Западе зачинатель — низовая молодежь, в СССР — привилегированная.

Мотив «серости» советской жизни, одежды, музыки, поведения типичен вообще для всех контркультурных движений в СССР, а также для всей антисоветской пропаганды (причем вплоть до сегодняшнего дня). Хотя по содержанию, динамике и возможностям, которые эта жизнь предоставляла, ничего серого в ней не было. Таковой она могла казаться лишь на поверхности, да

и то с натяжкой. Заметим при этом, что западные тедди, моды, битники и хиппи тоже противопоставляли свой стиль жизни серости окружавшей их реальности.

Существует множество подходов, определяющих и разграничивающих понятия контркультуры и субкультуры. Стиляги, по любым критериям, — это типичная субкультура, далеко недотягивавшая до контркультуры, хотя бы потому, что она не производила никакой собственной культурной продукции и была слишком немногочисленна. Однако в зародыше у них всё-таки имелся контркультурный потенциал, выразившийся в скрытой ненависти к советскому обществу вкупе с социальным высокомерием.

С позиции идеологии свободы в духе Конгресса за свободу культуры (КСК), который мы подробно обсуждали в статьях данного цикла, стиляг положено считать «нонконформистами». Хотя, обособливаясь от окружающего их общества, они проявляли предельный, буквально вождедеющий конформизм по отношению к образу Запада, который транслировался через культовые фильмы (типа «Серенады Солнечной долины»), музыку, танцы, рассказы дипломатов и их детей и т. д.

Со стилягами боролись, что, конечно, обостряло их внутреннюю враждебность. Они появились в самый разгар «борьбы с низкопоклонством перед Западом» и «безродным космополитизмом». Пресса их нещадно высмеивала и позорила. Стиляг выявляли, порицали на комсомольских собраниях, делали им выговоры. Случалось, что их отчисляли из вузов и исключали из комсомола. Видимо, эти меры оказались достаточно действенными, поскольку к началу шестидесятых годов субкультура стиляг практически исчезла.

Ее угасание имело и другие весомые причины. В атмосфере оттепели «стиляжный» эпатаж стал выглядеть неактуальным, так как официальное отношение к западным веяниям смягчилось, джазовая музыка перестала считаться чем-то вызывающим, ослабили цензурные ограничения. В контексте «развенчания культа личности Сталина» возникло иное поле для идейных споров и выражения критических настроений. Кроме того, на Западе появились рок-музыка и контркультура шестидесятых, которые задали новые тенденции в сфере внешнего облика, вкусов и поведения.

Однако легко заметить, что время заката стиляг отделено от момента появления советских битломанов, хиппи и прочих адептов западной контркультуры периодом в несколько лет. Этот отрезок, длившийся примерно до 1967–1968 годов, стал эпохой подъема внесистемного движения совершенно иного рода — **авторской (или бардовской) песни**.

Авторская песня лишь отчасти сближается с контркультурными явлениями. Если бы не существовало холодной войны, ее можно было бы рассматривать, не выходя за рамки русской литературной традиции, в которой социальная сатира, критика бюрократизма и власти занимают почетное место еще с конца XVIII века. Но в реальном историческом процессе любые критические мотивы в поэзии бардов воспринимались обществом как скрытый антисоветизм, каким бы общечеловеческим и гуманистическим ни было содержание текстов. А антисоветизм был неотделим от прозападности. Кроме того, сам жанр авторской песни представлял антитезу советской массовой песни — одного из знаковых жанров официальной культуры.

Отметим, что в 1950–1960-е годы авторская песня под гитару возникла в разных странах примерно одновременно и независимо друг от друга: во Франции, Италии, ФРГ и ГДР, странах Латинской Америки и Восточной Европы. И во всех случаях, каким бы ни был государственный строй, в ней звучали социально-критические мотивы. Однако в СССР, в силу исторической и культурной специфики, барды сыграли более важную роль.

В период оттепели существовали и другие страты с антисистемным зарядом — прозаики и поэты-шестидесятники, художники и академические композиторы-авангардисты, некоторые

кинематографисты, КВН и юмористы (широко развернувшиеся позже — в семидесятые), наконец, диссидентское движение. Но именно авторская песня, исполнявшаяся в дружеской атмосфере и широко распространявшаяся в виде недавно вошедших в обиход магнитофонных записей, оказалась особенно влиятельным жанром. Текст в ней со смысловой точки зрения был наиболее важной составляющей, однако нельзя недооценивать и колоссальную сплачивающую роль музыки.

### [Изображение]

*Юлий Ким и Булат Окуджава*

Бардовское движение включало не только ставших знаменитыми авторов, таких как Окуджава, Высоцкий, Галич, Городницкий, Никитин, Ким и др. Его важнейшей частью были многочисленные КСП (клубы самодеятельной песни), появившиеся в конце 1950-х годов, а также вся студенческая среда, в жизнь которой органично вписались песни под гитару — в строительных отрядах, походах, экспедициях, на вечерах и днях рождения (в первые годы КСП расширялось как «конкурс студенческой песни»).

Содержание авторских песен было отнюдь не только критическим по отношению к советской действительности. В них чаще затрагивались такие темы, как дружба, любовь, путь к неизведанному, романтика путешествий, война, верность и предательство и др. В подавляющем большинстве случаев ценностная направленность была вполне гуманистической. Во многом это было отголоском романтизма XIX века с перенесением в советскую реальность.

В чем же заключаются их собственно контркультурные черты? По этой проблеме по сей день нет концептуальных разработок, хотя существует немало публицистических и научных текстов о бардах, где встречается термин «контркультура». Сложность в том, что само это понятие выведено из новейшей истории западных обществ и его невозможно механически перенести на специфическое для СССР явление. Для прояснения вопроса выделим наиболее существенные с этой точки зрения признаки бардовской песни.

Ее контркультурность, или, скажем, культурная альтернативность с антисистемным зарядом наблюдается по трем направлениям:

- 1) сам способ бытования жанра,
- 2) отношение официальных инстанций,
- 3) содержание произведений.

Что касается первого пункта, то главное здесь — альтернативность по отношению к массовой и эстрадной песне. Естественная среда, из которой вышла авторская песня, — это узкие кружки друзей и родственников с их обособленностью, интимной и доверительной атмосферой. Песни объединяли невидимыми нитями, создавали и закрепляли чувство взаимопонимания между отдельными личностями, близкими друг другу по жизнеощущению, по ценностному и духовному складу.

Таким образом песня содействовала формированию и сплочению позднесоветской интеллигенции как отдельной страты, которая противопоставляла себя массово-коллективистскому началу и была настроена по умолчанию или откровенно оппозиционно. Разумеется, советская власть, начавшая погрязать в косности и бюрократизме, а идеология — в фальши и догматизме, давали для этого повод. Но и сама интеллигенция всё больше омещанивалась, погружаясь в мир уютного междусобойчика и самолюбования. Песня укрепляла и сакрализовывала это состояние. Хрестоматийный пример в этом отношении — творчество Булата Окуджавы.

По второму критерию — позиции государственной власти — контркультурный характер очевиден. Спектр отношения власти к бардам варьировался от настороженного до резко

отрицательного. Даже авторы, у которых нельзя было найти ни строчки открыто антисоветского содержания (Городницкий, Окуджава и др.), могли рассчитывать максимум на снисходительное игнорирование. Не говоря уже о явных фрондерах во главе с Александром Галичем, подвергавшихся прямому гонениям.

Проблемен был также статус автора-исполнителя, который официально не существовал, и поэтому любая концертная деятельность с зарабатыванием денег попадала в разряд нелегального предпринимательства. Барды, как правило, имели другие профессии — литературные, актерские, научные, технические — и параллельно работали в жанре авторской песни.

Теперь о содержании. В непосредственной критике и высмеивании системы недостатка не было. Вспомним хотя бы «Рассказ технолога Петухова» Ю. Визбора (1964), «Вариации на цыганские темы» В. Высоцкого (1967) или «Адвокатский вальс» Ю. Кима (1969). Такие барды, как Галич и Ким, прямо участвовали в диссидентском движении.

Однако в качестве антисистемности воспринималось не только это. Антисоветское ощущение возникало и просто от показа низовой советской действительности, от юмора, доходящего до горькой иронии, а также от использования нецензурной или близкой к ней лексики. Показательно в этом отношении обращение к блатному жанру. Ведь уголовная субкультура с ее системой ценностей, традициями, ритуалами и фольклором была явственно антисоветской.

У бардовской песни есть еще одно непосредственно касающееся нашей темы свойство. Это глубинный лейтмотив **свободы**, который был органично присущ ей на всем протяжении развития жанра. Сама форма бытования песни была ее воплощением. Но свобода воспевалась отнюдь не только как свобода от советской системы. Ее смысловое поле было намного шире и часто не имело ничего общего с антисоветизмом. Это была и свобода открывателя неизведанного — свобода первопроходца и путешественника, свобода внутренней жизни, свобода творчества и созидания.

Несмотря на то, что понятия смешивались, это было всё же нечто иное, чем свобода от моральных установок, свобода наркотического трипа или сексуальная свобода западной контркультуры. Уже этого достаточно, чтоб рассматривать свободу бардов не как простое следствие работы западного «тройного коня», а как более сложное и органичное для русской культуры явление. Изначально эта свобода не была инспирирована извне как идеологическая конструкция с двойным дном. Однако по факту она резонировала с западной идеологией культурной свободы. В этом неоднозначность ситуации.

Движение бардов отличалось от контркультуры также тем, что не имело разрушительной направленности в отношении традиционной культуры. Оно и само было ветвью русской высокой культуры, если уж придерживаться западных критериев разделения на высокое и массовое, которые опять-таки не вполне применимы к советской действительности.

В противоположность субкультурам, подражавшим Западу, бардовское движение было самобытным и творчески независимым. Его главной движущей силой было стремление к внутренней санации общества, к восполнению некоего духовного вакуума, к укреплению межчеловеческих связей. А это функции, свойственные многим художественным жанрам самых разных эпох и народов.

Случилось так, что это движение сыграло определенную роль в расшатывании СССР, но роль эта в целом была второстепенной. Если бы СССР не был развален, бардовскую песню, возможно, рассматривали бы как иммунный ответ культуры, способствовавший **сохранению** ее жизнеспособности и творческого духа, как искусство, своей камерностью сбалансировавшее перекосящий в сторону массовых жанров и, соответственно, способствовавшее гармонизации индивидуального и коллективного.

В последней трети шестидесятых в среду советской молодежи начала проникать западная контркультура: рок-музыка, битломания, хиппи, джинсы, длинные волосы, наркотики. Новые неформалы к началу 1970-х годов образовали целое движение в масштабе страны с самоназванием «Система», включавшее места тусовок во всех крупных городах и сеть «флетов» — квартир, где каждый хиппи мог провести ночь. Со временем к «Системе» присоединились панки и металлисты.

Несмотря на разветвленность движения, его численность была невелика по сравнению с общим числом молодежи. И вновь это были городские дети, в основном из семей интеллигенции и номенклатуры. Хотя их идеология, как и на Западе, изначально основывалась на неприятии потребительства и бытового комфорта, контркультурщики вскоре превратились в настоящий авангард потребительства. Их атрибутика в СССР (записи рок-музыки, джинсы, хорошая звуковоспроизводящая аппаратура и т. д.) была дорогой и дефицитной. Щеголять ею и задавать тон могли только хорошо обеспеченные.

В рамках нашей работы нет необходимости подробно излагать всю историю развития советской контркультуры с ее отдельными субкультурами. Главное — выделить их общие свойства, основное из которых — вторичность и подражательность. Советские контркультурщики были ущербны как по отношению к западным собратьям, так и по отношению к советской культуре. Американско-британская контркультура никогда не подразумевала благолепного возвеличивания каких-либо внешних сил, стран или культурных моделей. Наша же была полностью пленена Западом.

### [\[Изображение\]](#)

*Лужники, 1989 г. Московский международный рок-фестиваль, организованный «Центром Стаса Намина» и Советским комитетом защиты мира*

Ценностный комплекс, игравший роль приманки для советского населения, был сплавом собственно контркультурных ценностей с ценностями, которым западная контркультура теоретически себя противопоставляла: максимальная личная свобода, бесшабашность, вечная подростковость, нескончаемый праздник, максимум сиюминутных удовольствий и одновременно материальный достаток, потребительские блага, социальное высокомерие и блеск высшего слоя буржуазных обществ. Подобное сочетание, естественно, оказывалось наиболее привлекательным для менталитета с мещанско-потребительской основой.

И у нас, и на Западе контркультура боролась с существующим (консервативным) укладом. Асимметрия в том, что на месте глубоко антихристианского настроения западной контркультуры у нас стоял поверхностно антисоветский. Хотя многие лидеры русской контркультуры вполне впитали и антихристианские флюиды западных коллег (ню-эйдж, гностику, неоязычество).

По-настоящему «своя» музыка у советской контркультуры появилась лишь на излете семидесятых годов. Но и тут, несмотря на то, что русский рок многое унаследовал от бардовской культуры и советских ВИА, по отношению к западному он был в огромной степени вторичным.

Можно утверждать, что полноценная контркультура оформилась в СССР именно вместе с русским роком. Такая задержка отчасти объясняется структурными причинами: в советской системе просто не существовало необходимых условий и возможностей для развития независимой от государственных организаций деятельности по организации концертов и звукозаписи. Поэтому близкие к року направления практически не могли выйти за рамки полуполюгальной самодетальности.

Заметим, что в семидесятые годы отношение власти к хиппи и прочим субкультурам было более мягким, чем в свое время к стилигам. Неприятности, которые они имели с милицией и КГБ, как правило, ограничивались «профилактическими беседами». Мера в виде исключения из вуза или

комсомола применялась крайне редко.

Более широкие возможности начали появляться в начале восьмидесятых (Тбилисский рок-фестиваль, Ленинградский рок-клуб и др.). То, что этому активно содействовал КГБ, уже давно ни для кого не секрет. Об этом существует огромное количество свидетельств в виде статей, интервью и воспоминаний. В основном их авторы — прямые участники тогдашнего рок-движения. Но есть некоторое количество подтверждений — менее словообильных — и со стороны номенклатуры и работников «компетентных органов».

Мы не будем здесь останавливаться на конкретных примерах или цитатах, поскольку всё это более-менее таблоидная литература, к которой необходимо относиться с соответствующими предосторожностями. Однако нет никаких оснований подвергать сомнению общую картину, притом что любому человеку, мало-мальски знакомому с жизнью в СССР, ясно, что без надзора КГБ в 1980-е годы никакой андеграунд в принципе не мог легализоваться.

Действия КГБ и номенклатуры авторы объясняют по-разному: от желания власти «организовать и возглавить», чтобы снять напряжение, связанное с подпольностью движения, или чтобы просто взять под контроль неформалов, до планов взрастить авангард для будущего разрушения страны. На наш взгляд, одно не исключает другое, с учетом того, что у деятелей разного ранга могли быть совершенно разные мотивации.

На новый уровень раскрутка рока вышла с приходом к власти Горбачёва в 1985 году. В конце 1985 года по указу В. Гришина — первого секретаря Московского горкома партии — была создана Московская рок-лаборатория. Рок-клубы, концерты, фестивали и записи стали множиться по всей стране, и движение быстро приобрело истинно массовый характер.

У всех было на слуху имя такого рок-идеолога, как Артемий Троицкий (настоящий материал (информация) произведен, распространен и (или) направлен иностранным агентом Артемий Троицкий либо касается деятельности иностранного агента Артемий Троицкий), сыгравшего также важную роль в налаживании связей между советским и западным рок-сообществами. Функцию подобного «моста» взял на себя и созданный в 1987 году «Центр Стаса Намина» — первое в СССР негосударственное продюсерское агентство и студия звукозаписи, получившее благодаря элитным связям Намина (Намин — внук Анастаса Микояна) огромные организационные, медийные и материальные возможности. Нельзя не вспомнить и американскую певицу и продюсера Джоанну Стингрей, которая оказала сильное влияние на Виктора Цоя и вообще на всю рок-среду в СССР. Возможность ее связи с ЦРУ по сей день остается предметом пересудов (хотя основательных подтверждений выявлено не было).

### [\[Изображение\]](#)

*Группа «Коррозия металла» во время концерта «Рок на баррикадах», 22 августа 1991 года*

Кульминация рок-движения пришлась на бурные перестроечные годы и период распада СССР с развязкой в виде «рока на баррикадах» в дни ГКЧП 18–21 августа 1991 года. После этого движение стало быстро разлагаться, утратив единство и смысл: рок сделал свое дело, рок может уходить. Его остатки за несколько лет полностью влились в масскультуру. Позже, в 2008 году, MTV Russia даже упразднила отдельную номинацию, существовавшую для рока («Лучший рок-проект года»), окончательно смешав всё в общем котле поп-музыки.

Подводя итоги, скажем, что контркультурные явления в СССР питались из двух источников. С одной стороны — это западная «машина соблазна». С другой — смысловые провалы советской системы. По сути, начиная с послевоенного периода СССР не предложил от своего имени ничего крупного в качестве духовной альтернативы. Ведущим вектором стало консервативное охранительство. Осуждение «неправильной» молодежи и обличение «тлетворного влияния

Запада» в условиях обмирщения системы могли лишь замедлить начавшийся процесс. А эпизод культурного и научно-технического оптимизма шестидесятых остался кратковременным всплеском на исходе эпохи модерна.

Вместе с тем история и социология советской контркультуры показывают, что от стилиг до перестройки ее проявления были не болезнью системы, а скорее неким симптомом, да и то не слишком опасным. До перестройки контркультура не представляла серьезного вызова для системы, как это было в США, где она снесла все ценностные устои предшествовавшего общественного уклада. Настоящая внутренняя угроза для СССР исходила не от «неформальных», а как раз от «формальных» элементов: от идейно оскудевшей и двусмысленной правящей элиты, от деятелей науки, искусства и СМИ, рвавшихся к Западу, наконец, от омещанивания огромных пластов населения во главе с интеллигенцией.

*(Продолжение следует...)*

*Конец текста*